



المملكة العربية السعودية
جامعة الملك عبدالعزيز - كلية الشريعة
قسم الدراسات العليا
فرع اللغة العربية

أصول النقد العربي على تنوير البحر وأصول النقد الفقهية

رسالة مقدمة من الطالب

محمد عبد الله الزاوي

لنيل درجة (ماجستير) في اللغة العربية - فرع الأدب والنقد

تحت إشراف الأستاذ الدكتور

محمد حسن زوي

١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م



٢٤٤

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَبِهِ نَسْتَعِينُ

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

١- بواعث الدراسة وأهدافها

كنت أعتقد ولا أزال أن النقد العربي مدين في حركاته النقدية الكبرى
بأكبر الدين لتلك القمم الشعرية الساقطة التي انتهت تربية الشعر العربي
ففي ظل أي تعلم والبحثي والمتنبي تحرك النقد العربي ، وازدهرت
مواهب النقد ، فكان لذلك أثر لا يتكرر في تطور الدرس النقدي ، وعفوية
وتعدد في الاتجاهات والمناك .

وإذا كانت الحركات النقدية في القديم قد بلغت هذا المستوى من
النضج والاغراء ، فإنه من الطبيعي أن تصبح هدفا للدارسين وطلاب البحث
الأدبي من أبناء هذا العصر . على أن من يرقب ساحة البحث الأدبي
المعاصر ، لا يلبث أن ينتهي إلى أن غالب جهود الدارسين قد انصرفت
إلى دراسة النقد العربي في ظل أي تعلم والمتنبي بصفة خاصة . أما
ذلك النقد الذي نشأ في ظل البحثي ، فقد ظل بعيدا عن أعلام الدارسين
الذين لا من الاشارات المأثورة ، أو الدراسة المحدودة التي تضع البحثي
في سياق أي تمام ، فتفقد بذلك كثيرا من معيزات النظرة الموضوعية المتجردة .

ولهذا السبب انبعثت في نفسي رغبة دراسة النقد القديم الذي
دار حول شعر البحثي ، سواء كان ذلك النقد نظريا ، يتناول مذهب
الشاعر وما قيل فيه ، أو كان تطبيقيا ، يتناول الجزئيات بالبحث والتحليل .
وبعبارة موجزة ، حاولت من وراء هذه الدراسة تقديم صورة كاملة عن
ذلك النقد ، وفي الوقت نفسه غير متأثرة بأحكام سابقة ، عتيقة كانت
أو حديثة .

٢- خطة الدراسة ومنهجها :

وقد اقتضت طبيعة هذا الموضوع أن يكون في ثلاثة أبواب تنتظم
سبعة فصول ، هذا عدا المقدمة والخاتمة .

أما الباب الأول : فهو (مذهب البحترى بين الطبع والصنعة) وفيه
فصلان ، الفصل الأول : (فكرة الطبع والصنعة ، نشأتها وتطورها وأثرها
في النقد العربي) . والفصل الثاني : (مذهب البحترى كما تصوره النقاد) .
وأما الباب الثاني : فهو (أصول مذهب البحترى) ، وفيه ثلاثة
فصول . الفصل الأول (الأسلوب) . والفصل الثاني : (المعاني) . والفصل
الثالث (بناء القصيدة الموضوعية والموسيقى) .

وأما الباب الثالث : فهو في قضيتي السرقات ، والموازنات . وفيه فصلان .
الفصل الأول : في (السرقات) . والفصل الثاني في (الموازنات) .

وإذا كان منهج هذه الدراسة منهجا تاريخيا ، يقوم على تتبع
الظواهر والملاحظات النقدية ، ورصدها في خيط متصل . فإنه في الوقت
نفسه منهج فني يعكس نزعة الباحث في التحليل والنقد والتدقيق . ذلك
أنني لم أكتف بعرض الآراء النقدية ، واستخلاص أهم ملامحها فحسب ، وإنما
مضيت في تحليل ما رأيت أنه بحاجة إلى التحليل ، ومناقشة ما كان بحاجة
إلى المناقشة . هذا إلى جانب الاستعانة ببعض التصورات النقدية الحديثة
خاصة حينما يتضح لي أن مثل هذه التصورات قد تسد ثغرة مفتوحة
في نقد القدامى .

٣- مصادر الدراسة ومراجعها :

وقد تنوعت المصادر والمراجع التي استعنت بها في بناء هذه الدراسة .
فإذا كانت المصادر التي استقيت منها المادة الثقيلة هي غالب كتب التراث
النقدية عند العرب على امتداد العصر القديم ، فإني قد رجعت فـسـى

تحقيق المادة النقدية ومناقشتها الى كتب التراث الأخرى ، كتب النحو واللفظة والعروض . هذا الى جانب أننى قد رجعت الى كثير من الدراسات العربية المعاصرة ما كان له صلة ببحث التراث النقدى ، وحاولت ان أفيد منها ، أما ما رجعت اليه من كتب معاصرة مترجمة - كانت - أو أجنبية ، فقد حرصت كل الحرص أن يكون ذلك فى حدود ما تسمح به طبيعة موضوع من موضوعات التراث العربى .

٤- صعوبات الدراسة ومشكلاتها :

إذا كانت الدراسة المنهجية الجادة لا تخلو - غالباً - من صعوبات أو مشكلات تعترض سبيلها ، فلا شك أن فى هذه الدراسة لصعوبات لا بأس به منها ، فضلاً عن مشكلات الدراسة التقليدية ما يتصل بهجج المادة وكتابتها وتحليلها ومناقشتها . . . هناك مشكلات خاصة ، منها اتساع نطاق البحث ، وتعدد قضايا النقدية . فمن مشكلة الطبع والعضمة ، الى مشكلة الأسلوب والمعانى ، الى مشكلة السرقات والموازنت . وكلها مشكلات نقدية شائكة ، ليس من اليسير الخوض فيها قبل تعمقها ، ومراقبتها أبعادها مراقبة دقيقة . والى جانب مشكلة اتساع نطاق البحث ، وكثرة قضاياها ، هناك مشكلة تعدد النقاد ، وتعدد مناهجهم وأساليبهم فى بحث القضايا النقدية . ولعل أقل عدة يمكن أن تفى بمواجهة هذه المشكلة هى أن يكون الباحث على وى جيد بخلفية كل ناقد ، وطريقة تفكيره ومراسى نقده . والى جانب هاتين المشكلتين ، هناك مشكلة ثالثة ، لا أدرى إذا كان من حقى أن أقصص عنها أم لا !! وهى أن هذه الدراسة قد فرضت على أن آخذ دور (القاضى) التريه فى الحكم بين الباحثين وناقديه ، أو دور المخبير النفسى الذى يجد نفسه ملزماً بالفصل الموضوعى فى سلسلة من المنازعات الفنية . ولا شك أن مؤهلات مثل هذا

الدور الخطير وهلات عالية ، بل ليست أقل من الجمع بين الخبرة الموضوعية بالشعر من جانب ، والاحساس الفني به من جانب آخر . وإذا كان بعض هذه الهلات مفترض في الباحث الملمس ، فليست كلها مفترضة فيه ، لا سيما إذا كان هذا الباحث لا يزال في بداية الدرب .

هـ شكر وتقدير:

لا شك أن من ضرورات هذه المقدمة أن أتقدم بأجمل الشكر والتقدير الى استاذى الدكتور (محمود حسن زينى) الذى كان له فضل (الاشراف) على هذا البحث منذ أن كان أخباراً موزعة ، ومواد جامدة فى بطون الكتب الى أن استوى بحثاً حياً بين دفتى كتاب ، ففى كنف هذا (الرجل العالم) لقيت عناية تربية خلاقة ، ومنهجاً علمياً دقيقاً . وإذا كنت قد حاولت أن أقبس من أخلاقه القيمة ، وأن أفيده من منهجه الملمس السليم ، فان كل ما أرجو هو أن يظل ذلك قيماً ثابتة فى نفسى ، وذخيرة لما استقبله من أيام . وجزاه الله عنى خير الجزاء .

وعد ،

لقد حاولت أن أدرس هذا الموضوع دراسة منهجية شافية ، وأن أخرج منه بنتائج علمية موثوقة . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف ، بذلت غاية جهدى وانفقت كل وقتى . ورفض أن الشك لا يزال قائماً فى نفسى من حيث مدى تحقيقى لهذا الهدف ، فأننى لا أكاد أشك فى أن اتصالى بهذا الموضوع قد أتاح لى سياحة علمية ممتعة فى عالم النقد المرمى كما وفر لى فرصة تعينة من الاطلاع على كنوز الفكر النقدى قديماً وحديثاً وعلى الله قصد السبيل .

الطاب

حمد عبد الله السبيل
مكة المكرمة

الباب الأول
مذهب البحري بين الطبع والصنعة

الفصل الأول

فكرة الطبع والصناعة

تطورها وأثرها في النقد العربي

المذاهب الأدبية بوجه عام حالات نفسية ، تكون نتيجة لحوادث التاريخ ولايسات الحياة ، وما يسيطر عليها من قوانين وما يحيط بها من ظروف ، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة تأصيل هذه الحالات ووضوح القواعد العامة لها ، وهذه مهمة رجال الأدب من كتاب وشعراء^(١) ونقاد .

يغلب على الظن أن النقد العربي لم يكن يتصور المذاهب الأدبية القديمة كما نتصور مذاهب الأدب اليوم ، ولم يعن بها على نحو ما يعنى رجال الأدب في هذا العصر ربما يعود السبب في ذلك الى سيادة النزعة الجزئية في دراسة النصوص ، وعلنية المذهب الفقهي الذي اقتصر على تناول النصوص من زاوية بلاغية ، أولغية ، أو نحوية ، أو من زاوية الوزن والقافية ، وما الى ذلك من الجزئيات^(٢) .

وعلى الرغم من ضعف وسائل النقد العربي في اكتشاف المذاهب الأدبية ، فقد تسبب له أن يكتشف بعض المذاهب التي فرضت سيادتها على الشعر العربي ، وأنشأت آثارها في نتاج الشعراء .

وهذا الطبع والصناعة هما أظهر مذهبين أدبيين تبين النقد العربي ملامحهما في نتاج الشعراء على طوال مراحل الشعر العربي وتوالى عصره المتتلفة ، إذ استطاع النقد العربي أن يبحث هذين المذهبين بشئ من التفصيل ، وأن يلقى عليهما بعض الاضواء الكاشفة ، وأن يحدد بالتالي مكانة كثير من الشعراء — خاصة كبار الشعراء — ومواقفهم من هذين المذهبين .

(١) انظر : في الأدب والنقد ، د . محمد مندور ، ص ١١٧ — ١١٨

(٢) انظر : مذاهب الأدب ، محمد عبدالمنعم خفاجي ، ص ٦٤

وإذا كان مذهباً الطبع والصنعة هما الإطار الفنى الذى تحرك فيه الشعـ^رسـ^ر
العربى بوجه عام ، وشعر البحترى بوجه خاص ، فلا بد لنا من تفصيل القسـ^سول
فى هذين المذهبين ، و عرض التصورات النقدية المختلفة حولهما ، ولتعرف على
قيمتها النقدية .

١- الطبع والصنعة فى شعر القدماء :

الطبع هو الأصل فى الشعر العربى ، بمعنى أن الشعر عند العرب كان تلقائياً .
وكان يمتاز بالاستجابة السريعة للدواعى والمثيرات . وقد بسط الجاحظ القسـ^سول
فى هذه الحقيقة حينما قال : " وكل شئ للعرب فانما هو بديهية وارتجال ، وكأنه
الهام ، وليست هناك معاناة أو مكابدة ، ولا اجالة فكر ولا استعانة ، وإنما هو أن
يصرف وهمه الى الكلام . . . فتأتىه المعانى ارسالا ، وتثال عليه الألفاظ انشيسالا ،
ثم لا يقيد على نفسه ، ولا يحلمه أحدا من ولده . وكانوا أميين لا يكتبون ، ومطبوحين
لا يتكلفون ^(١) " .

وحديث الجاحظ هذا يعتبر فريداً فى بابهِ ، إذ أنه يتناول موقف الشاعر
القديم من الشعر ، فقد اتضح أن الشعر عند الشعراء القدماء كان أشبه ما يكون
بالهام الذى يتنزل من عوالم مجهولة ، إذ ما تكاد الرغبة فى ابداع الشعر
تساور الشاعر ، حتى تثمر خواطره ، وتتوارد عليه المعانى ، فيجرى الشعر على لسانه
مجرى الماء . وسهولة قرض الشعر ، وسهولة تعاطيه ، أصبح أمسسه
ميسرا عند العرب ، فهو لا يحتاج الى أدنى جهد يبذل فى تعلمه ، أو حتى
فى صيانتة .

أما الصنعة التى تعنى تفقد الشعر ، وإعادة النظر فيه أو المعالجة والتوصوف

(١) البيان والتبيين : ج ٣ ص ٢٨

فى سبيل الطبع الشعرى ، فذلك أمر طارىء على الشعر القديم * ولمح عند الأصمى ، والجاحظ وأبن قتيبة بدايات الجهود النقدية فى التمييز بين شعر الطبع وشعر الصنعة ، ومحاولة التماس بعض الطوائف الفنية التى تغلب على كل مذهب من هذين المذهبين .

فالأصمى مثلاً يذهب الى أن " زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة ، وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جسد فى جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قائله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستهجة فى الجودة ^(١) " .

فعند الأصمى يبرز مفهوم الصنعة ، من خلال موقف زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة من الشعر ، من حيث شدة عناية هذين الشاعرين بالشعر ، وإعادة النظر فيه فى الفينة بعد الفينة * وبدون أن هذه العناية عبارة عن تسليط " نقدى على الشعر مهتمه أن يكتشف مواطن الضعف فى أبيات القصيدة ، ثم يجبرها ويستبدلها بغير منها ، ولذلك كانت النهاية الطبيعية لمثل هذا المجهود هو استئصال أبيات القصيدة ، وإحكام بنيتها ، إذ تبرز أخيراً وكأنما هى مفرقة فى قالب واحد .

والجاحظ يرفد موقف الأصمى هذا ، ويؤيد رأيه ببعض التعليقات على نحو قوله : " وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفسرهم مجهدهم ، حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتصق بهم الكلام ، واعتصم بالفاظ ، لذهبوا مذهب الطبيعيين ، الذين تأتبعهم المغانى سهواً رهواً ، وتنثال عليهم الألفاظ انشياً ، وإنما الشعر المحمود كشعر النابغة الجعدي ، ورؤية ، ولذلك قالوا فى شعره : مطرف بالآف وخمار بواف ^(٢) " .

(١) البيان والتبيين : ج ٢ ص ١٣

(٢) " " " " " "

وحديث الجاحظ هذا بمنزلة حاشية موسعة على حديث الأصمى السابق . والجديد عند الجاحظ هو استخدام لفظ (التكلف) بمعنى الصنعة ، وما دام أن التكلف والصنعة أصبحا بمعنى واحد عند الجاحظ ، فلا شك أن عنده تعديلا قليلا لمعنى الصنعة يختلف عن ذلك المعنى الذى لسانه عند الأصمى ، الذى اقتصر على تهذيب الشعر وثقافته .

إن المعنى الجديد عند الجاحظ يمس عمق التجربة الشعرية فالصنعة عنده تعنى : (قهر الكلام واغتماب الألفاظ) . أى لم يعد شاعر الصنعة يرضى بسطحيية التجربة ، واعتماد بؤادر الشعر ، واندفاعاته الأولى . فالحفوية التى يمكن أن ترضى شاعر الطبع يجب أن تكبت عند شاعر الصنعة حتى تتكشف عن شئ جديد ، جدير بالاعتناء . وهنا لابد أن تمر اللغة بمأزق حرج ، فاللغة التى كانت طليحة مرنة ممتد شاعر الطبع ، تصبح مع شاعر الصنعة لغة عصية ، لأنها بدأت تأخذ على يد شاعر الصنعة دورا جديدا لم تحده من قبل ، فإذا كانت اللغة مع شاعر الطبع تقوم بمهمة التعبير عن التلقائية والمشار السطحية ، فإنها مع شاعر الصنعة تتكلف مهمة جديدة هى الاكتشاف وسبر الأعماق ، ولابد للغة عند شاعر الصنعة من تأدية هذه المهمة حتى لو أدى ذلك الى الاغتماب والقسر فى بعض الأحيان .

أما قضية الاعجاب بشعر النابغة الجعدي ورؤبة ، فإن الجاحظ ينقلها عن الأصمى . ويدوأن هذا الاعجاب لا يعبر عن رأى الجاحظ الخاص ، لأنه يحقق على ذلك بقوله :

" وقد كان يخالف فى ذلك جميع الرواة " . ولا شك أن هذا يدل على غرابة ذوق - الأصمى ، ولا فها هو وجه الاعجاب فى شعر يجمع الجودة المتناهية والرداء المتناهية حتى كأنه (مطرف بالآف ، وخمار بواق) ؟ .

ربما يكون الجاحظ أقرب الى تأييد شعر الصنعة عند زهير وأمثلة ، لأننا نراه

يقول : " ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريها (كاسـلا) ومنا طويلا ، يردد فيها نظره هجيل فيها عقله ... وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات ، والمطحات ، والمحكيات ، ليصير قائلها فحلا خنذيذا (١) وشاعرا مفلقا " .
فعبارة الجاحظ : (ليصير قائلها فحلا خنذيذا ، وشاعرا مفلقا) تؤكد
أن تكون دليلا على إعجاب الجاحظ بشعر الصنعة ، وتأييده له .

ونجد عند ابن قتيبة عناية واضحة بمذمبي الطبع والصنعة ، بل ربما تفسق
عناية الأصمعي والجاحظ . وأول ما أقدم عليه ابن قتيبة هو تعريف الشاعر المتكلف ،
والشاعر المطبوع . يقول في هذا المعرض : " ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف
هو الذي قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير
والحطيئة ... " (٢)

وابن قتيبة هنا يستخدم التكلف بمعنى الصنعة ، خاصة الصنعة البسيطة التي لست
معناها عند الأصمعي ، التي لا تتجاوز تثقيف الشعر وتهذيبه ، ولهذا يشير ابن
قتيبة الى زهير والحطيئة كنموذجين لهذا العمل .

وقد غمز الدكتور محمد مندور ابن قتيبة في هذا الموضع لأنه - في رأى الدكتور
مندور - قد خلط " بين التكلف " وبين (كذا) تهجم الشعر وتثقيفه بطول التفتيش
وأعادة النظر بعد النظر ، كما كان يفعل زهير والحطيئة ... وما نظن أحدا يستطيع
أواسطاع أن يصف شعر زهير بالتكلف غير ابن قتيبة " (٣) وهذا خلط في الرأى ولا شك
لأن الجاحظ - كما مر بنا - في تعليقه على الأصمعي وصف زهيراً والحطيئة بالتكلف .

يبسط ابن قتيبة رأيه في الشعر المتكلف فيقول :
" والمتكلف من الشعر وإن كان جيدا فمحكما ، فليس به خفا على ذوي العليم

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ٩

(٢) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٢٢ - ٢٣

(٣) النقد المنهجي عند العرب : ص ٣٩ - ٤٠

النظ من الشعر ثلثة من العيوب ، وجملة من معاييب الشعر ، مثل : كثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه .

ويغلب على الظن أن سبب اضطراب ابن قتيبة هذا إنما يعود الى خلطه بين رأى الأصمى والجاحظ ، أو الصنعة بمعنى التثقيف والتهديب كما هي عند الأصمعي والصنعة بمعنى محاولة العمق وما تؤدي اليه هذه المحاولة من قسر اللغة واغتناب الألفاظ ، كما مربنا عند الجاحظ . لهذا السبب جاء حديث ابن قتيبة عن التكلف أو عن الصنعة وهو يجمع هذين المفهومين ، المفهوم البسيط (التثقيف والتنقيح) ، والمفهوم العميق ، طلب العمق وما يؤدي اليه هذا العمق .

ويغلب على الظن أن ابن قتيبة حاول أن يتوسع في عبارة الجاحظ التي وصف فيها التكلف بأنه (قهر الكلام واغتناب الألفاظ) ، فاعتقد أن اغتناب الألفاظ يعنى كسل هذه العيوب من كثرة الضرائر وحذف ما بالمعاني حاجة اليه ... الخ .

ويبدو أن السرفى توسع ابن قتيبة هذا ، هو خلط آخر بين ما يمكن أن يسودى اليه التكلف من عيوب خاصة ، وعيوب الشعر بوجه عام ، حتى لو كانت هذه العيوب عند شعراء آخرين ليسوا من شعراء التكلف والصنعة ، وليسوا من قبيل زهير والحطيئة . ولعل شيئا من هذا يتضح من طبيعة الأمثلة التي ساقها ابن قتيبة ، وأكثرها — كما مربنا — مأخوذ من شعر الفرزدق ، والفرزدق كما هو معروف ليس من شعراء الصنعة الذين شدد ابن قتيبة وسابقوه على ذكرهم في كل معرض قول ، مثل زهير والحطيئة . وكما كان ابن قتيبة موقفا ، لو أنه عمد الى واحد من هذين ، وحاول أن يلتصص عيوبه ، التي هي بكل تأكيد عيوب التكلف ، فمثل هذا العمل أجسدى من تليف عيوب الشعر عامة ، وضافتها الى شعراء الصنعة والتكلف ، اضافة اعتباطية ليس لها أى سند من المطابقة بين النظر والتطبيق .

وهناك نصل الى رأى ابن قتيبة في الشاعر المطبوع ، حتى نصل الى ذلك السرفى الموفق الى أبعد غايات التوفيق ، وذلك حينما قال ابن قتيبة عن الشاعر المطبوع :

" والطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر بيتــــه عجزته ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، وشى الخريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزجر " (١)

ولم يح هنا موقفا نقديا معجبا ، ونظرة ناقية تدل على وعى ابن قتيبة وعيا قيما بشعــــر الدابع ، من حيث كونه نمطا خاصا من الشعر ، له سماته المميّزة ، التى من أظهرهــــما اليسر والسهولة ، ثم تألف عناصر التعبير فى هذا الشعر، حتى كأنما كل جزء من أجزائه يمهّد للجزء الذى يليه ، أو يوحى به من قبل أن يتفوه به قائله ، فصدر البيت ينبئ عن عجزه ، وفاتحته تستدعى خاتمته .

وقد أحسن ابن قتيبة غاية الاحسان حينما تنبه الى علة هذا الجمال الأدبى فى شعر الطبع ، ألا وهو ذلك الأثر العاطفى الذى تنضج به أعطاف هذا الشعر ، فهذا (وشى الخريزة) وعزارة الوجدان الصادق . وجملة القول أن ابن قتيبة أحاط فــــى حديثه هذا بشعر الطبع احاطة تامة ، من حيث طبيعة هذا الشعر الموضوعية أولا ، ومن حيث طبيعته الذاتية ثانيا .

وحدد ، فهذه الغاية التى انتهت إليها أبرز الآراء النقدية القديمة فى مسألة الطبع والصنعة فى شعر القدماء . وسهما تكن طبيعة هذه الآراء ، وسهما يكن حظهما من النفاذ واستقامة النظرة ، فلن نتمكن من الحكم عليها ، وتقديرها تقديرا موضوعيا ، ما لم نعرض الجانب الآخر من الصورة ، وأعنى به تصور المعاصرين لشعر الصنعة القديم ، وكيف أن البعثر انتهى به تصوره الى رفض الطبع فى الشعر القديم أو الشعر الجاهلىــــى رضيا مطلقا .

٢- الصنعة فى الشعر القديم كما تصورها المعاصرون :

استفاد المعاصرون — من المستشرقين والحرب — من فكرة الرواية فى الشعــــر

بأستاذة ، يناضل عنه ، ويفضله على من سواه ^(١) .

والشاهد عند جورجى زيدان هو الشخص في الرواية ، ثم ما تولى به هذه الفكرة ، من حيث الانتماء إلى مدرسة عند هؤلاء الرواة ، الذين يأخذ بعضهم من بعض ، ويصحب بعضهم لبعض . على أن الذى يؤخذ على جرجى زيدان هو أنه لم يهتم بالخصائص الفنية التى تربط بين أعضاء هذه المدرسة ، وتطبع فنيهم بطابع خاص .

يعتبر الدكتور طه حسين من خيرة الدارسين العرب الذين تنبهوا إلى مدرسة الصنعة فى الشعر القديم ، فقد أطلال الوقوف عند هذه المدرسة وأربابها ، أمثال أوس ابن حجر ، وزهير ، والحطيئة ، وقد تيسر له أن يكشف عن بعض الخيوط الفنية التى كانت تربط بين رواد هذه المدرسة .

وقد استهل الدكتور طه حسين حديثه عن هذه المدرسة بقوله : " أرهد ... أن أبحث عن شعر زهير ، فأرى أن الرواة يحدثننا بأن زهيراً كان راهبة لأوس ابن حجر ، وأن الحطيئة كان راهبة زهير ، وأن كعباً بن زهير كان شاعراً تعلم الشعر من أبيه ... وقد رأيت الرواة يحدثننا بأن زهيراً كان يصنع شعره يتكلفه بنفسه فى الحول أحياناً قبل أن يظهر القصيدة من شعره ، وأن الحطيئة كان عبداً من عبيد الشعر يتكلفه هشقى فى صنعته ، وأن كعباً والحطيئة كليهما قد ذكر صناعة الشعر ، وتشقيقه والعناء فيه ، وإذا فاذ كان هذا كله حقاً ، فاننا بازا مدرسة شعرية معينة أستاذها الأول أوس بن حجر ، وأستاذها الثانى زهير ، وأستاذها الثالث الحطيئة الذى أخذ عنه فى الاسلام جميل ، ومن جميل أخذ كثير ^(٢) .

ولم يقف طه حسين عند عرض آراء الأقدمين والتماس رجال مدرسة الصنعة فحسب

(١) تاريخ آداب اللغة العربية : ج ١ ص ٨٧

(٢) فى الأدب الجاهلى : ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

بل مضى الى الأمام خطوة أخرى ، ذلك حينما وضع يده على بعض الخيوط الفنية التى تسرى فى لحمه هذه المدرسة وسداها . فقد قال عن أوس بن حجر : انه " يمتاز بميزتين : احدهما : أن خياله كان مادياً شديداً التأثير بالحس . والثانية : أنه كان فناناً يتخذ الشعر حرفة وصناعة وفنا يدرس ويتعلم . . . ومن هاتين الخصلتين اللتين رأيناها عند أوس استفاد الفن البياني الخالص عند هؤلاء الشعراء جميعاً فكثر عندهم التشبيه والمجاز والاستعارة والافتنان فيها " (١) وعلى الرغم من أن فى كلام طه حسين هذا أثراً واضحاً من رأى المستشرق بلاشير السابق ، فالحق أن طه حسين عرف كيف يتأثر بطريقة ايجابية لا تحجب معالم أصالته الخاصة . فقد ذكر أساتذة هذه المدرسة ، وحاول أن يتعمق الطابع الفنى المسيطر على النتائج الشعرى لهذه المدرسة ، وقد اتضح من خلال تحليل طه حسين أن طابع هذه المدرسة هو توحيد الصياغة الفنية للشعر ، مع غلبة الخيال الذى ينزع الى التمهيد الحسى ، بكافسة الوسائل التصويرية فى الشعر ، كالمجاز والتشبيه والاستعارة .

والحقيقة أن كل هذه الآراء ، كانت فى اطار النظرة القديمة لمذهبي الطبع والصنعة ، بمعنى أن هذه الآراء لم تناقض الموقف النقدي القديم الذى يرى أن الأصل فى الشعر الحرى هو الطبع ، وأن الصنعة أمر جدد على الشعر القديم فيما بعد على يد شعراء محروفين بكل ما جاء به هؤلاء المعاصرون اذن هو توسعة فكرة الصنعة فى الشعر القديم ، وتمثلها فى هيئة مدرسة أدبية أساتذها الأول أوس بن حجر الذى عسل عمله فيمن تلاه . وإلى هنا يكون موقف المعاصرين موقفاً ايجابياً سليماً له ما يسنده ، سواء من واقع الفكر النقدي القديم الذى مضى المعاصرون على هديه ، أو من واقع تحليل النص عند شعراء الصنعة ، واكتشاف الروابط الفنية التى انتظمت جملة هؤلاء الشعراء .

ان رأى الجديد حقا فى موضوع الطبع والصنعة فى الشعر القديم ، بل السرى الذى خالف مسيرة القدماء والمعاصرين هو ما جاء به الدكتور شوقي ضيف ، حينما رفض

الرأى القديم الذى رأيناه عند الجاحظ ، ذلك الرأى القائل بسيادة مبدأ الطبائع وعلته على الشعر القديم ، فقد استبدل الدكتور شوقى ضيف بهذا الرأى رأيا جديدا هو غلبة الصنعة والتكلف على الشعر الجاهلى .

وبدو أن الدكتور شوقى ضيف لم يقدم على هذا الرأى الا بعد أن اطمان تمام الاطمئنان الى رأى المستشرق جهدى ، الذى يرى : " أن تصائد القرن السادس الميلادى الجديدة بالاعجاب تنهى " بأنها شرة صناعة طفلة ^(١) " فقد قره هذا الرأى فى خلد الدكتور شوقى ضيف ، وقال أعجابه فذهب يتأفح عنه بهيئته ككل عقبة فى سبيله ، وبدوان أهم هذه العقبات هو رأى الجاحظ لاغير .

وقد خالف شوقى ضيف الجاحظ لسببين :

الأول : لأن الجاحظ صدر عن رأيه ذاك فى معرض الخصومة بين العرب والشعوبية ، ولذلك فهو مبالغ فى رأيه ولم يكن فيه جادا ^(٢) .

والثانى : لأن الجاحظ يناقض دعواه ، لأنه يذكر أن ثمة طائفة وجدت عنيد العرب ، كانت تكيد طبعها فى غل الشعر وصنعتة ، وهو بهذا يعنى قول الجاحظ الذى صرنا - : (من شعرا العرب من كان يدع القصيدة تكث عنه حولا كريتا . . .) ^(٣) .
والحق أن كلا هذين الاعتراضين ليس من القوة فى شئ ، بحيث يمكن الاعتماد عليهما فى رد رأى الجاحظ .

فأما أن رأى الجاحظ قيل فى معرض الخصومة بين العرب والشعوبية ، فهذا أمر مسلم به ، بيد أن هذا لا يمنع أن يكون رأى الجاحظ رأيا صائبا ، إذ ليس كل ما قهسل فى معرض الدفاع عن حق ، أو فى معرض خصومة من الخصومات ، أو مناقرة من المناقرات - باطلا بالضرورة ، ثم ان المدارح يحد على القول نفسه ، وليس على الدواعى

(١) الفن وذاهبه فى الشعر العربى : ص ١٤

(٢) انظر المرجع نفسه : ص ٢٠

(٣) الفن وذاهبه ص ٢٠ - ٢١

أو البواعث التي كانت سببا في جلبه.

وأما أن الجاحظ يناقش دموله فليس صحيحا على وجه التحقيق ، ذلك أن الجاحظ عم الطبع في نصه الأول ، حينما ذهب الى أن كل شيء للعرب انما هو بديهة وارتجال وأنهم مطبوعون لا يتكلفون . ثم خصص الصنعة في نصه الثاني ، ويكفى أنه بدأ هذا النص بقوله : (ومن شعراء العرب . . .) . وهي عبارة تفيد التخصيص ، أي أنها عبارة تختص فئة معينة من الشعراء . وهنا يتضح أن الجاحظ لم يحارض الحسام بالعام حتى يحمل كلامه على التناقض ، بل عارض الجاحظ العام بالخاص وهذا يحصل على الاستثناء ، وليس من التناقض في شيء .

بعد هذين الاعتراضين اللذين خيل للدكتور شوقي ضيف أنه قدّ بهما كلام الجاحظ ذهب يهتول من أمر الشعر الجاهلي ، يرسم حوله كثيرا من حالات التعجيز ، وأن فيه من ضروب الصنعة الشاقة ، ما يجهد الشعراء وقص مضاجعهم ، على نحو قوله : " من يرجع الى صناعة الشعر العربي في أقدم (نماذج) ، يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملا غفلا ، بل هي عمل موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة فان ما فيها من كثرة القواعد والأصول في لغتها ونحوها ، وتراكيبها وأوزانها يحصل الباطل حيث يؤمن بأنه لم تمتد لها تلك الصورة الجاهلية الا بعد جهود عنيفة ، بذلها الشعراء في صناعتها " .^(١)

يستمر الدكتور شوقي ضيف في بسط هذه الجهود فيذكر نظام القصيدة الموسيقى ووحداتها الصوتية ونظام القافية في الشعر العربي ، وضرورة التزام الشاعر بكل هذه الأمور . ثم يضيف قائلا : " وهذه الجهود والأصول الصوتية الخاصة فـسـى (النماذج الجاهلية) ليست كل شيء في صناعتها ، فهناك أصول أخرى تستمد من (التصحر) اذ الشعر الجاهلي — كما وصلتنا نماذج — لا يعتمد أصحابه

(١) الفن وذاهيه : ص ١٤

على (فن الموسيقى) فقط ، وما يحدثون فيه من قواعد والتزامات دقيقة ، بل عموما يحقدون على فن آخر لعله أكثر تعقيدا وهو فن التصوير ومن يرجع إلى نماذج امرى القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين ، يلاحظ أنه يعنى بالتصوير فى شعره ، كأن التصوير غاية فى نفسه * .^(١)

وعلى ضوء هذه الحجج التى قدمها الدكتور بين يديه انتهى الى رأيه الخاص ، وهو " أن نعم التكلف فى الشعر القديم ، ونجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه " .^(٢)

ولا شك أن الرجل قد تكلف كثيرا - كما رأينا - لى ينتهى الى هذا الرأى .
والحقيقة أن كل ما قدمه الدكتور لا يقوم فى رأينا مقام الحجة المقنعة فى أن التكلف لا الطبع هو الغالب على الشعر القديم .

والسبب هو أن الدكتور شوق ضيف انطلق فى بداية الأمر من فرضية عامة ، هى دعوى النضج والرقى فى نماذج الشعر الجاهلى ، وتلك هى مقولة المستشرق جيهدى فى بلدئ الأمر ، فمثل هذه الدعوى فرض علمى لا يزال مطروحا للاثبات ، والسبيل الوحيد لاثباته عندنا إنما هو مقارنة نصوص الشعر الجاهلى ، بتلك النصوص السابقة (ما قبل امرى القيس) فهذه النصوص - ان وجدت - هى الكفيلة بأن تمكننا - على ضوء منهج مقارن - من دراسة الشعر الجاهلى دراسة منهجية واعية ، وأن تضع أيدينا على درجات التطور فى سلم الشعر الجاهلى ، سواء كان هذا التطور من حيث التقاليد العامة للشعر العربى ، أو من حيث القيم الفنية الكامنة فى هذا الشعر ، ذلك أن معنى الشاعر كما يقول الناقد الأنجليزى ت. س. ليريت : " لا يستمد منه وحده ، فتقديره إنما هو تقدير للحلاقة التى تربطه بالشعراء الموتى وأنت لا تستطيع أن تقيمه على حدة ، وإنما يتحتم عليك أن تضعه جنبا الى جنب مـمع

(١) الفن ومذاهبه : ص ١٤ - ١٥

(٢) المرجع نفسه : ص ٢١

الموتى لتجرى المقارنة والمقارنة وليس هذا بعيداً من مبادئ النقد التاريخي فحسب، بل من مبادئ النقد الجمالي أيضاً^(١) . ومعنى هذا أن في استطاعتنا مثلاً أن نقوم شعر أبى تمام ، أو شعر البحتري ، أو شعر المتنبي تقييماً أجدر وأقرب إلى الموضوعية من أن نقوم شعر امرئ القيس ، وما ذلك إلا لأننا في الحالة الأولى نمتلك الإحساس بالماضى الذى استمد منه هؤلاء الشعراء ، وأما في الحالة الثانية فالأمر واضح ، فنحن نفتقر إلى هذا الماضى افتقاراً ملحوظاً ، وبطبيعة الحال فإن هذا الماضى - المجهول هو العقبة الوحيدة التى تحول بين الباحث العلمى والجزم برأى قاطع فيما يتعلق بدرجة التطور ونوعيته فى الشعر الجاهلى .

وهما يكن الأمر فقد راغ الدكتور شوقى ضيف عن هذه العقبة ، لأنه لا يوجد بين يديه نصوص قديمة سابقة يمكن على ضوئها تحديد التطور ونوعيته فى الشعر الجاهلى تحديدًا موضوعيًا مقنعًا . والطبع كان لتجاوز هذه الخطوة العلمية الإيجابية أكبر الأثر حينما أقدم الدكتور شوقى ضيف على تحليل نصوص الشعر الجاهلى ، فهنباك لم يجد حقائق محددة يمكن قولها ، أو ظواهر معينة يمكن الإشارة إليها ، فما كان منه إلا التركيز على عناصر الشعر وخصائصه التى بدورها لا يمكن أن يسمى شعراً ، مثل اللغة ، والموسيقى والتصور التى لا يخلو منها شعر الطبع والصنعة على حد سواء ، بل لا يخلو منها أى شعر . ولم يكتف الدكتور شوقى ضيف بهذا فحسب ، بل ذهب فى التعسف شوطاً آخر حينما اعتقد أن الشاعر كان يجهد نفسه مأخذها بالتكلف فى تأليف مثل هذه العناصر ، من لغة ، وموسيقى ، وصور . . . أو أن الشعر على حد تعبيره صناعة لم تستو لها تلك النورة الجاهلية إلا بعد جهود ضئيلة بذلها الشعراء فى صناعتها . ومثل هذا الموقف - بلا شك - يلقى حقيقة أساسية من حقائق النقد ، وهى أن العمل الإبدعى خاصة الشعر ، عمل متكامل بكل عناصره ، وأنه يتم بصورة آلية ، ليس للشاعر فيها ذلك التدخل الواعى ، الذى يمكن أن يقال فيه

انه يسيطر على ابداع الشعر ، أو يرسم له خطة ثابتة ^(١) ، فأين الصنعة والتكلف مع هذه الآلية التي يخضع لها العمل الابداعي ؟ !

هذه أدلة الدكتور شوقي ضيف التي قدمها بين يديه لكي يثبت بواسطتها انعدام الطبع في الشعر الجاهلي وعلبة الصنعة عليه . . . ولقد اتضح لنا كيف أن الدكتور شوقي ضيف تحصف السبل ، وتجاوز الخطوات الصحيحة لاثبات مسألة تظهر الشعر الجاهلي ونضج تفادجه ، فانتهى به ذلك الى تكلف واضح حينما حاول أن يثبت حقيقة الصنعة من واقع نصوص الشعر الجاهلي .

وسما يكن الأمر فان الأبحاث التي تلت بحث الدكتور شوقي ضيف ، والتي تناولت الشعر الجاهلي ومراحله الفنية بشئ من التأنى - قد اثبتت سلامة التصور النقدي القديم الذي كان يرى أسبقية الطبع وغلبيته على الشعر الجاهلي ، وحسبى هنا أن أشير الى بحث الدكتور سيد حنفى حسنين (الشعر الجاهلي - مراحله واتجاهاته الفنية) الذي انتهى فيه الى أن الشعر الجاهلي مرّ في ثلاث مراحل فنية :

الأولى : مرحلة الطبع والتلقائية .

والثانية : مرحلة الصنعة والاحتراف .

والثالثة : مرحلة الجمود .

وكيف أن المرحلة الأولى ، مرحلة الطبع والتلقائية كانت تشمل أكثر شعراء العصر الجاهلي ، كأي دؤاد الايادي ، ومن سارطى رسله في وصف الخيل ، وكعبيد بن الأبرص وأمى القيس ، ثم من سارطى رسل امرئ القيس ، ومن أشهر هؤلاء المرقشان الأكبر والأصغر ، وجماعة الشعراء الصالحيك . فكل هؤلاء كانوا يمثلون مرحلة الطبع والتلقائية في الشعر الجاهلي ، أو الشعر القديم ^(٢) . في حين اقتضت مرحلة

(١) انظر : الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة ، دكتور مصطفى سيف ص ٢٤١

(٢) انظر : الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية : ص ٣٦

الصنعة على روادها المعروفين ، كأوس بن حجر ، وكزهير وتلاميذه ، كعقب والحطيئة ،
والنابغة الذبياني . واقتصرت مرحلة الجمود على لبيد بن ربيعة .^(١)
^(٢)

وهنا نستطيع أن نوازن بين الموقف النقدي القديم من الصنعة في الشعر القديم
والموقف النقدي المعاصر فقد اتضح معنا أن آراء غالبية المعاصرين ، من المستشرقين
والعرب ، لم تجرؤ على رفض التصور النقدي القديم الذي يرى أن الأصل في الشعر
العربي هو الطبع ، هذا إذا لم تكن هذه الآراء منطلقة أساساً من التصور القديم
نفسه ، بل إن بعض دراسات المعاصرين قد أثبتت من واقع الدراسة المباشرة للنصوص
صحة ما ذهب إليه القدماء وصدق نظرتهم ، وقد رأينا تصديق ذلك من دراسة الدكتور
(سيد حنفي ، الشعر الجاهلي .)

٣- الطبع والصنعة في شعر المحدثين :

المحدثون جيل جديد من أجيال الشعر العربي ، وكاد يتفق نقاد الأدب على
أن أمام هذا الجيل وحامل لوائه هو الشاعر بشار بن برد العقيلي . فمن سبق بشاراً
من الشعراء اعتبروه من القدماء ، وشار ومن تلاه من المحدثين .^(٣)

ولم يكن شعر هؤلاء المحدثين ونتائجهم الجديد بمعزل عن حركة النقد ومراقبته
المستمرة ، بل كان الشعر المحدث والنقد يسيران جنباً إلى جنب ، هو أثر كل منهما
في الآخر على نحو مستمر .

ولعل من حسن الحظ أن بعض النقاد رسم صورة مجملّة لشعر المحدثين ومدى
اختلافه عن شعر القدماء ، على نحو ما نجد عند أبي بكر الصولي ، الذي يقول :
" اعلم - أعزك الله - أن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا هذا ، كالمنقلة
إلى محان أبدع وألفاظ أقرب ، وكلام أرق ، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع

(١) انظر : المرجع نفسه : ص ١٠٢ وما بعدها

(٢) انظر : المرجع نفسه : ص ٢٤٨ وما بعدها

(٣) انظر : طبقات الشعراء لابن المعتز ، ص ٢٤ وانظر : العدة : ج ١ ص ١٣١

والابتداء ، والطبع ، والاكتفاء ، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عيانا ، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة ، واثنية مدة دهرهم من ذكر الصحارى والقرى ، والوحش والابل والأخبية . فهم فى هذا أبدا دون القدماء ، كما أن القدماء فيما لم يروه أبدا دونهم ولأن المتأخرين إنما يجرون أبدا بريح المتقدمين ، وهميون على قولهم ، يستمدون بلعابهم ، ويتجمعون كلامهم ، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده . وقد وجدنا فى شعر هؤلاء معانى أومأوا إليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعجالا فى مجالسهم وكثيرهم ومثلهم ومطالبتهم ^(١) .

وفى حديث الصولى هذا شبه احاطة بالعمل الشعرى شكلا وضمونا ، وأهم ما طرأ عليه من جديد على يد الشعراء المحدثين . فى مجال الشكل أو الألفاظ أصبحت أساليب الشعراء المحدثين على شىء من الأنافة والتعذيب ، وكأنما توحى بأنفسها صدى لحضارة جديدة نظيرة . وفى مجال المضمون أو المعانى ، اتضح أن كل فريق كان ينقل وقائع عصره ، يصورها فى نتاجه الشعرى ، فالقدماء كثرت فى أشعارهم أوصاف الصحارى ، والوحش والابل وما إلى ذلك من أساليب عيشهم . وهم يجهدون وصف هذه الأشياء معتمدين فى ذلك على طول خبرتهم بها . فى حين أن المحدثين يرمعون فى وصف مظاهر عصرهم ، وما جدد تحت أعينهم من أشياء جديدة لا عهد للقدماء بها .

والى جانب هذا نجد فى حديث الصولى مفاضلة واضحة بين القدماء والمحدثين . فقد سبق الأوائل الى اختراع المعانى ، وابتدائها . كما أنهم مضى الناقد أصحاب الطبع المكتفون به ، هيد وأنهم لهذا سبق أصبحوا أئمة المحدثين الذين جروا على وتيرتهم ، وانتجعوا تراثهم . لكن هذا لا يعنى أن المحدثين وقفوا عند حدود التقليد فحسب ، بل إن هؤلاء أصالتهم الواضحة ، فقلما كان يأخذ الواحد منهم معنى

من المعانى الأجاده ، وليس ذلك فحسب ، بل أن ثمة معانى عام حولها القداماء فلم يحلوا منها بظائل ، فكانما تركها أولئك للمحدثين الذين كشفوا النقاب عنها ، وأوسعوها بحثاً وتنقيها .

على أن الذى يهمننا من خلال هذه الصورة العامة التى رسمها الصولى ، هو مسألة الطبع والصنعة فى شعر المحدثين .

لقد أصبح الطبع من نصيب القدماء ، وليس للمحدثين فيه أى أثر يذكر . ولكن هل يعنى هذا أن الصنعة حلت محل الطبع فى شعر المحدثين ؟ أكبر الظن أن الصولى لم يحقق هذه الاجابة بل حققها ناقد آخر هو ابن طباطبا العلوى الذى قال عمن أشعار المحدثين : " . . . وأشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار العرب التى سبيلهم فى منظومها سبيلهم فى منثور كلامهم الذى لامشقة عليهم فيه " .^(١)

ومن خلال رأى ابن طباطبا هذا نصل الى أن الطبع ترك مكانه للصنعة أو التكلف عند جماعة الشعراء المحدثين . ولكن الذى يؤخذ على ابن طباطبا هو هذا التصور الساذج حينما اعتقد أن تكلف المحدثين ذو دلالة سلبية تنهى " بفقر فسى الابداع الشعرى ، وتزيف فى ملكة الشعر الحقيقية .

والذى يغلب على الظن أن التصور الناضج لمسألة الطبع والصنعة فى شعر المحدثين لم يظهر الا فى وقت متأخر عند المرزوقى . فهو على حد علمنا الناقد الوحيد الذى استطاع أن يتعمق مسألة الطبع والصنعة ، وأن ينظر اليها من زاوية الابداع الفنى ، على اعتبار أن الطبع والصنعة كلاهما مفهوم ناضج للعمل الشعرى ، لكن مفهوم منهما طبيعته ، وهيراته ، ودوافعه .

يتولى المرزوقى فى الفرق بين الطبع والصنعة ، وموقف الشاعر منهما : " والفرق بينهما أن الدواعى اذا قامت فى النفوس ، وحركت القرائح أعملت القلوب . واذ جاشت

العقول يمكنون ودأبها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضرورتها نبعث المعاني ودرّت أخلافتها ، وافترقت خفيات الخواطر الى جليات الألفاظ . فمضى رفض التكلف والتحمل ، وخلق الطبع المذهب بالرواية المدرب في الدراسة لاختياره فاسترسل غير محمول عليه ^(١) ولا ممنوع مما يعيل اليه ، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ، ما يكون صفوا بلا كدر وحقا بلا جهد ، وذلك هو الذي يسمى (الطبع) . وتسمى جعل زمام الاختيار بيد العمل والتكلف عاد الطبع مستخدما ممتلكا ، وأقبلت الأفتكسار تستحمله أثقالها ، وتردده في قبول ما يؤديه اليها ، مطالبة له بالاغراب في الصنعة ، وتجاوز المألوف الى الهدعة فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته " .

هكذا ينطلق المرزوقي في تحليل مفهوم الطبع والصنعة من أعماق الشاعر ، وهناك يلمس مشكلة الابداع الفني عن كتب ، مما يجعل حديثه هذا أشبه ما يكون بحديث العالم التجريبي النفسى الذى يرصد التجارب الانسانية وتتبعها بكل دقة . ذلك أن المرزوقي قيّد لنا حركة الابداع الفني في أعماق الشاعر تقييدا علميا دقيقا .

ويغلب على الظن أن حديث المرزوقي هذا خلاصة مصفاة لحديث أكثر من شاعر حول عملية الابداع الفني للشعر ، ولبهجة معاناة الشاعر ، وكيفية توجيه الاستعداد الشعري توجيهها أدبيا .

ولكى نحدد مفهوم الابداع الشعري عند المرزوقي تحديدا دقيقا ، يجدر بنا أن نمنع حديثه هذا صياغة علمية معاصرة ، فنقول : ان الابداع الشعري عند المرزوقي عبارة عن انفعال معقد (تحرك القرائح وجيشان العقول) ينبثق من اطار ثقافتى (مكتسبات العلوم وضرورتها) نتيجة لاثارة غارجية (الدواعى) والعقل يوجه هذا الانفعال (متى رفض التكلف) الى اتجاه أدبى (الطبع) ، و (متى جعل زمام الأمر بيد التكلف) الى اتجاه أدبى آخر هو (الصنعة) .

(١) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ١٢

ومن خلال هذا التعريف الذى ليس لنا فيه الا فضيلة الصياغة فى مصطلح علمى ،
 نقف مع المرزوقى ازا " نظرية فى الابداع الفنى ، وان قصرها المرزوقى على ابداع الشعر
 خاصة ، بحكم طبيعة النقد الذى كان مقصورا على الأدب فى عصره . وليس من شأنى
 بعد أن أقول ان نظرية المرزوقى هذه تمثل حقيقة الابداع الفنى ، أو لا تمثلها . فقضية
 الابداع الفنى لا تزال موضع جدال بين كثير من الآراء ، والنظريات ^(١) . ولكن حسبى أن أقول :
 ان الفكر النقدي عند العرب عالج قضية الابداع فى الشعر بطريقة علمية دقيقة أقسرب
 ما تكون الى التجريب والموضحة منها الى أية طريقة أخرى .

على أن الموطن الجدير بالاعجاب بعد ذلك ، هو أن المرزوقى لم يقف عند حدود
 معالجة الابداع الشعرى فحسب ، بل وثق الصلة حينما ربط بين طبيعة الابداع
 الشعرى وفكرة التشريع المذهبى ، فقد اتضح عند المرزوقى ، أن الابداع الشعسى
 لا بد له أن يسلك أحد اتجاهين ، يأخذ واحدا من مفهومين ، أما الطبع ، وأما
 الصنعة . ويبدو أن هذين المفهومين هما المفهومان اللذان يدور حولهما مشروع
 الآداب حتى فى العصور الحديثة ^(٢) .

وهما يكن الأمر فقد سوى المرزوقى بين هذين المذهبين ، وجعل الشاعسر
 المحدث بينهما بالخيار ، وذلك حينما ختم كلامه السابق عن الطبع والصنعة بقوله :
 " فمن مال الى الأول (الطبع) فلأنه أشبه بطرائق الأعراب ، لسلامته فى السبك ،
 واستوائه عند الفحص ، ومن مال الى الثانى (الصنعة) فلدلالته على كمال البراعة
 واللتاذ بالخرابة " ^(٣) .

(١) انظر : الأسس النفسية للابداع فى الشعر ، د . مصطفى سيف ، ص ١٨٢ وما بعدها

(٢) يقول الناقد الفرنسى فان تيجم : " منذ أواسط القرن

السادس عشر ، نرى المشرعين ، يترددون بين مفهومين للحمل الشعرى : الإلهام

الذى يحمل الى التخلى عن استعمال العقل ، والصنعة التى تفترض تمرين هذه

الملكة ، وما زال هذان المفهومان ماثلين فى أذهان المشرعين حتى يومنا هذا "

انظر كتابه ، المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ، ص ٣٢٠

(٣) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ١٣

وهكذا كان الشاعر المحدث حراً في الاختيار بين هذين المذهبين ، فلكل مذهب طبيعته الفنية وبيرات اختياره . فالاتجاه الأول ، وأغنى به اتجاه الطبع هو الاتجاه التقليدي المأثوم عن العرب ، وهو طريق مهده مأمون الجوانب ، لا يمكن أن يختل فيه الشاعر اختلالاً يذكر . والاتجاه الثانى ، وأغنى به اتجاه الصنعة ، هو الاتجاه الجديد ، وهو اتجاه قمين بالرؤاى ، والمبرزين من الشعراء ، ممن اكتملت لديهم أدوات الشعر (كمال البراعة) وأصبحت رسالة الشعر فى نظرهم البحث عن أجساف جديدة تخالف المؤلف ، وتتناسب مع طبيعة العصر الجديد . ولعل هذا هو ما يريده المرزوقى بـ (الالتذاذ بالخرابة) .

وإذا كنا عرفنا من قبل أن التكلف أو الصنعة غلبت على الشعراء المحدثين ، كما رأينا عند ابن طباطبافا ، وأنه نفسه قد فسر ذلك ، بما يطعن فى ابداع الشعراء المحدثين ، أقول اذا عرفنا هذا فجدير بنا أن نعدل عنه بعد أن عرفنا المرزوقى بطبيعة الابداع الشعرى ، وكيف يتم توجيهه حسب رغبة الشاعر الى الطبع أو الصنعة وأن (الصنعة) فى حد ذاتها اذا كانت تعنى العدول عن (الطبع) فلا تعنى بالضرورة فساد الطبع الشعرى ، ولا نهف المعلقة الشعرية ، بقدر ما تعنى التجديد ، والخروج من اطار التقليد ، الذى لم يعد يرضى شعراء عصر جديد له ما لا يى عصر جديد من دوافع وموترات .

٤- الصنعة فى شعر المحدثين :

أخذت الصنعة فى شعر المحدثين شكلا فنيا ، اصطلاح عليه باسم (البديع) . والبديع كما يقول ابن المعتز : " اسم موضوع لفنون من الشعر ، يذكرها الشعراء وتقاس التأديبين منهم " (١) وكلمة فنون عند ابن المعتز ومن تلاه من علماء البديع ، لاتعنى سوى عناصر البديع المعروفة ، سواء كانت هذه العناصر تتخلق بالصورة الفنية ، كالاستعارة والتشبيه ، أو تتعلق بالحلى اللفظية كالجناس ، ورد العجز على الصدر

• الخ ، أو تتعلق بالحلى المعنوية كالطباق ، ومراعاة النظر ، والارصاد ••• الخ .
وصورة اجمالية يعنى البديع هذه العناصر التى تكسب الكلام حسنا وجمالا ، وتخلع عليه
بهجة وجمالا ^(١) .

وقد استفاد المحدثون فنون البديع من القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ، وكلام العرب ، وهذا ما نص عليه ابن المعتز فى صدر كتاب (البديع)
حينما قال : " قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة ،
وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكلام الصحابة والأعراب ، وغيرهم وأشعرهم
المقدمين ، من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليحلم أن يشارا وصلما وأما نسواس ،
ومن تقلبهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم فحسب
فى زمانهم ، حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه " ^(٢)

ومن هذا يتضح أن أصول البديع أصول عربية صرفة ، وأن المحدثين تأثروا
بها غاية التأثير ، فاقبلوا عليها اقبالا ملحوظا حتى غدا البديع ظاهرة أدبية تستحق
التسجيل والدراسة .

والملاحظ أن الفن البديعى استهوى أفئدة كبار الشعراء وبرزهم • ولعل أكمل
قائمة برؤاد المذهب البديعى ، رجال الصنعة من المحدثين نجدها عند ابن رشيق
القيروانى فى قوله : " وقالوا ••• أول من فقه البديع من المحدثين بشار بن برمرد ،
وابن هرمه ، ثم اتبعهما مقتديا بهما كلثوم ابن عمرو العتاتى ، ومنصور النمرى ، وسلم
بن الوليد وأبو نواس ، واتبع هؤلاء جيب الطائى ، والوليد البحترى ، وهذا الله بن
المعتز ، فانتهى علم البديع ، والصنعة اليه ، وختم به " ^(٣)

(١) انظر : الصيغ البديعى فى اللغة العربية ، الدكتور أحمد ابراهيم موسى ، ص ١٤

(٢) كتاب البديع : ص ١

(٣) العنقدة : ج ١ ص ١١٩

لا سيما أن كان في الطبع أيسر شيء من الضعف والتخلف . . . ولا ينهض للشعر أن يكون أيضا خاليا مفسولا من هذه الحلى فارغا لكثير من شعر أشج وأشباهه من هؤلاء المطبوخين جملته ^(١) .

وهذا القيرواني يبرز الموقف المعتدل للنقد الحرى في أكمل صوره . وهو مؤسف لا يمكن أن يقال فيه أكثر من أنه موقف محكم يربط الشعر بالطبيعة الوجدانية ، ثم لا يغفل قضية الجمال الصناعي التى يجب أن تندمج مع روح الشعر اندماجا لا يشعر بكلفة أو استكراه ، بل ان القيروانى يصرح بأن قدرا معقولا من الصنعة فى الشعر أمر ضرورى ، وشعر فيه هذا القدر من الصنعة خير من شعر مطبوع جملة واحدة . وفى كلام القيروانى أيضا ملحظ نقدى رائع ، فهو يؤكد أن الطبع الضعيف لا يناسب الصنعة ، فجدير بمثل هذا الطبع المترفع أن يختلق فى مهده حالما تحجب عنه سبيل الهدىح أنسام الحرية والحياة .

على أن الحقيقة التى يكاد يلصقها الباحث ، هى أن الطابع الغالب على صنعة رؤاد الهدىح من الشعراء المحدثين إنما هو الاعتدال والحدّ المعقول من الصنعة ، بحيث يمكننا أن نقول بشيء من الثقة ان تكلف الصنعة البديعية والاغراق فى طلبها يكاد ينحصر فى شعراء معدودين ، بل فى شاعرين اثنين هما :

مسلم بن الوليد ، وأبو تمام .

فأما مسلم بن الوليد : فهو البداية الحقيقية لتكلف الهدىح تكلفا حقيقيا ، فقد أخذ مسلم يشق على نفسه وكلفها ضروبا من العناء فى سبيل صنعة شعرية متأسكة قهية ، تفرغ الأسماع قبل أن تداعب الحس وترضى العقل قبل أن ترضى الوجدان . وأعجب الظن أن تكلف مسلم بن الوليد ، قد أثار استنكار الشعراء قبل أن يثير استنكار النقاد . فهذا أبونواس مثلا يستنكر قول مسلم :

سَلت فسلت ثم سَل سليلها

فَأَتَى سَلِيلَ سَلِيلِهَا سَلْسِلًا

ويقول عنه : " واللغة لورثت الناس في الطرق لكان أحسن من هذا " ^(١) . ويدو
أن الجناس المتكلف في هذا البيت هو لغة نقد أبي نواس وشبب تدمره منه ، ولعل
هذا البيت وما شاكله في شعر مسلم سبب حطية النقد فيما بعد ثم تركيز ملاحظاتهم
على شعره ، واتهامه بأنه جرثومة التكلف في شعر المحدثين ، على نحو ما نجد عند
محمد بن بن قاسم بن مهران الذي يقول : " سمعت أبي يقول : أول من أفسد
الشعر مسلم بن الوليد " ^(٢) . على أن حكم ابن مهران هذا أن كان فيه شيء من
الاجحاف ، فبإمكاننا قوله في ضوء نقد ابن رشيق القيرواني لشعر مسلم حينما قال منه :
" وهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالمنعة ، وأكثر منها ، ولم يكن
في الأشعار المحدثه قبل مسلم صريح الفوائى إلا النهد اليسيرة ، وهو زهير المولدين
كان يبطى " في صنعة وجيدها " ^(٣) . وهذا عندى أدق حكم وأصفه في صنعة مسلم
بن الوليد . بل أن أصداء حكم القيرواني هذا أخذت سبيلها إلى كتابات المعاصرين ^(٤) .

وأما أبو تمام : فقد سار في طريق مسلم ، وترسم خطاه من حيث تكلف البديع
وتعقيده . بل لا يكاد يذكر مسلم بن الوليد ولا غيره مع أبي تمام في القيام على
البديع وتكلف أوجه الصنعة . ذلك أن أبا تمام استوعب صنعة مسلم بن الوليد
وتكلفه أولاً ثم انفرد بعد ذلك بكثير من أنواع التكلف التي لم يعرفها مسلم ولم تخطر
بباله .

ومن أبرز النصوص التي تؤكد علاقة أبي تمام بشعر مسلم بن الوليد ، ذلك الخبر
الذي يروه ابن المعتز عن محمد بن قدامة ، والذي مفاده ، أن ابن قدامة هذا دخل

(١) الموشح : ص ٤٤٤

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١٧

(٣) السمة : ج ١ ص ١٣١

(٤) انظر : الفن وذاهبه في الشعر العربي ص ١٨٦ - ١٨٧

على أبي تمام ، فإذا أمامه أكوام من الكتب ، غير أن رزميتين منها أحدهما عن يمينه ،
والأخرى عن شماله ، كانتا تستحوذ على انتباه أبي تمام أكثر من سائرهما . فسأل
ابن قدامة أبا تمام عن هاتين الرزميتين ١١ فأجابه أبو تمام بقوله : " . . . أما التمسى
عن يميني فاللآت ، وأما التي عن يساري فالعزى ، أعدهما منذ عشرين سنة ، فسادا
عن يمينه شعر مسلم بن الوليد ، صريح الخوانى ، ومن يساره شعر أبي نواس " .^(١) ومن
هذا يتضح أن شعر مسلم كان مصدرا أوليا من مصادر شعر أبي تمام ، وكونا أساسيا
من مكونات صناعته . وهذه الحقيقة ما تجده عند ابن مبرهنة الذي يرى : " أن
أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، ثم اتبعه أبو تمام ، واستحسن مذهبه ، وأحب
أن يجعل كل بيت غير خال من هذه الأصناف " .^(٢) فسلك سبيلا عرا ، واستكره الألفاظ
والمعاني ، ففسد شعره ، وذهبت طلاوته ، ونشف ماؤه " .^(٣)

وهكذا عرف النقاد أن أبا تمام بدأ لعبة مسلم من جديد ، وأنه منذر بشر مستطير
في محيط الشعر . فقد أخذ أبو تمام يحشد ألوان البديع في شعره ، حتى لو كان
ذلك على حساب الألفاظ والمعاني ، أو حتى على حساب ربح الشعر وطلاوته .

ومن هنا أنحى النقاد على شعر أبي تمام بالنقد التفصيلي ، وأخذوا بشئ من الحق
يتدارسون بديعه ويبلغ تكلفه في الاستعارة والجناس والطباق ، وسوى ذلك من عناصر
البديع التي غص بها شعره .

فابن المعتز مثلا في رسالته التي فيه فيها — كما يقول المرزباني — على " محاسن
شعر أبي تمام وسأوته " . يوجه فيها حسب نقول المرزباني منها نقدا مركزا إلى
ردى " استعارة أبي تمام ، وحقبت تجنيسه ، وطباقه " .^(٤)

(١) طيقات الشعراء : ص ٢٨٤

(٢) المراد أصناف البديع وعناصره .

(٣) الموائمة : ج ١ ص ١٧

(٤) أنظر : الموشح : ص ٤٧٠ وما بعدها .

ويعقد الآمدى — فى الموازنة — فصلا مستقلة يحالج فيها الردى* من استعاراته ،
والمقيت من تجنيسه وطباقة • كثيرا ما يختم هذه الفصول بتعليقات نقدية تلخص وجهة
نظره فيما هو بصدد • على نحو قوله الذى ختم به فصل الاستعارة : " وأشبهه هكذا
مما اذا تتبعت فى شعره وجدته كثيرا " (١) ومثل تعليقه فى فصل الجنس ، حينما وصف
أبا تمام بأنه " ••• استفرغ وسعه فى هذا الباب ، وجدّ فى طلبه ، واستكثر منه ، وجعله
غرضه ، فكانت أسامته فيه أكثر من إحسانه ، وصوابه أقل من خطئه " (٢) ومثل تعليقه
فى فصل الطباق عندما قال : " فلواقصر الطائى على ما اتفق له فى هذا الفن ،
من حلول اللفظ وصحيح المعنى ••• لتهديب عظم شعره ، وسقط أكثر ما عيب عليه
منه " (٣) •

وسار بقية النقاد فى عصر ملاحقة على شاكسة ابن المعتز والآمدى ، ينقبون
فى تراث أبى تمام ويشتشون فى عيابه عن نوافر الفنون البديعية وشواردها ، بل ربما
لا يجد البعض ضالته فلا يملك إلا أن يلوك لسانه مرددا ما قيل من قبل ، على نحو
ما نجد عند ابن سنان الخفاجى والباقلانى وأضرابهما • (٤) (٥)

على أن تكلف البديع هذا التكلف وتعقيد فنونه هذا التعقيد ، ليس كل شئى*
فى تكلف أبى تمام • فهناك ألوان أخرى من التكلف اكتشفها النقاد فى شعره ، كتبعية
ألفاظ القدماء والاعتداء بأساليبهم ، واجتلاب المعانى الخامضة ، والأغراض الخفية • (٦)
ومن الطبع بعد ذلك أن تتواشج كل ألوان التكلف فى شعر أبى تمام ، وأن تفيض
على بعضها البعض ، بكثير من ألوان الخموض والظلال الشاحبة ، مما يجعل شعرا
الرجل فى نهاية الأمر على قدر لا يستهان به من التحقيد •

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٦٥

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٨٧

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٢٨٩ — ٢٩٠

(٤) انظر : سر الفصاحة : ص ٢٢٧

(٥) انظر : اعجاز القرآن : ص ١١٠

(٦) انظر : الوساطة : ص ١٩

وهما يكن الأمر فان هذه الصورة الملخصة التي رسمناها للنقد الذي وجهه الى أبى تمام تكفي في التعرف على الطهر الذي بلغته الصنعة البديعية على يد أبى تمام . وعلى طبيعة التكلف في شعره ، هذا الى جانب التعرف على طبيعة النفس الذي وجه اليه بسبب ذلك . فهو من وجهة نظرنا نقد هادف ، كان يتوخى الانصاف ويحصر العدل ، فلم يكن هدفه الحقيقي الاطاحة بمهترة أبى تمام ولا تردي شعره بقدر ما كان هدفه هو الكشف عن المساوئ الحقيقية في شعر أبى تمام ، تلك المساوئ التي لا يستسيغها منطق النقد الحري ولا معايير التي كانت عند أغلب الأوائل تستند الى قاعدة ذوقية راسخة تمثلها النقاد من عيون التراث العربي .

حقا كان الى جوار هذا النقد المعتدل الهادف نقد آخر فاضت به بعض الصدور الحاقدة ، فمثل هذا النقد الذي يمكن أن نجده عند غالبية اللغويين ، وعند بعض الشعراء ، لم يكن ليضربا تمام ، أو ينال من عبقريته وسموه الفني ، خاصة وأن هذا النقد لم يكن مصدره سوى الجنف والعصبية .^(١)

٥- موقف المعاصرين من صنعة المحدثين :

عرفنا من قبل أن فن البديع فن أصيل في الشعر العربي ، وأنه في شعر المحدثين لا يعد وأن يكون تركيزا لجماليات الصنعة التي كانت ماثلة في الأدب القديم بكل أشكاله الشعرية والنثرية ، والقرآن الكريم . فكاد يكون هذا هو الموقف الذي انتهى اليه النقد الحري . وهو موقف يحبر عن أصالة فن البديع ، وبالتالي أصالة صنعة المحدثين البديعية في الشعر العربي .

أما موقف المعاصرين — من المستشرقين وبعض العرب — فهو يناقض موقف النقاد الحري ، اذ يذهب عامة هؤلاء الى عزو صنعة المحدثين البديعية خاصة ما يتعلق منها بالجانب اللفظي الى عوامل وتأثيرات جاءت من خارج الاطار العربي .

(١) انظر : الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام ، الدكتور محمد السريداوي ، ص ٤٦

فالبعض يعزو صنعة المحدثين البديعية الى أثر فارسي ، والبعض يحزوها السبى
أثر يوناني ، وربما حاول بعض الدارسين العرب أن يلتبس لصنعة المحدثين عوامل
خارجية ، ولكن من داخل الاطار العربى .

فأما الذين جاؤا بمقولة التأثير الفارسى ، فيدوان أبرههم كارل بروكلمان ، الذى
يقول عن شعراء بغداد فى عصر النهضة : " حقا لم يكن لدى العجم بعد فى هذا
العصر أدب فارسى حديث ، فان هذا ، لم ينشأ الا بعد ذلك بمائتى عام ، حينما وصلت
ايران مرة أخرى على سبيل التدرج الى استقلال سياسى . ومن ثم بقيت العربية لشنة
الأدب التى كان على العجم أيضا أن يستخدموها . ولئن لم يستطع العجم فى هذا
العصر أن يقدموا نماذج خاصة بهم فى شعر الغناء ، لقد تغلغت أناقة التعبير ، ودقة
الذوق التى اختلفوا بها ، فى أساليب الشعر البدوى باطراد ، حتى أمكن أن -
تتلاشى طبيعة ذلك الشعر بعد ثلاثة أجيال ^(١) " .

هكاد يتلخص كلام بروكلمان كله فى أن الصنعة التى ظهرت فى أساليب الشعراء
المحدثين أمثال بشار وأبى نواس وسواهما ممن ينسب الى أصل فارسى ، إنما هى نفس
الأصل أثر عرقى أختص به الفرس دهن العرب ، وأن هذا الأثر الحضارى المنصبرى
هو صاحب الفضل الأول فى تخيير أنماط الشعر العربى أو البدوى كما يسميه بروكلمان .

ولعل خير ما نرد به هذا الرأى هو اعتراض المستشرق الانجليزى نيكلسون الذى يرد
على من يذهب الى هذا الرأى بأن الصنعة البديعية ظهرت عند الشعراء المولدين
والعرب على حد سواء ^(٢) . وما يذهب اليه هذا المستشرق هو الحق ، فقد وجدت
الصنعة البديعية ابان ظهورها عند جماعة من الشعراء المولدين والعرب الصرحاء
وفى مقدمة هؤلاء الشعراء العرب ، ابن هرمة والعتابى ، بل كان أكثر مقام ايسس
هرمة فى المدينة المنورة ، كما يقول بروكلمان نفسه ^(٣) وكل هذا مما يضعف رأى بروكلمان
بل ينفيه نفيا قاطعا .

(١) تاريخ الأدب العربى : ج ٢ ص ٨ - ٩

(٢) انظر : A LITERARY HISTORY OF THE ARABS. PAGE. 290

(٣) انظر : تاريخ الأدب العربى ، بروكلمان ، ج ٢ ص ٧٠

وأما أولئك الذين يلتصون التأثير في صنعة الشعراء المحدثين عن طريق اليونان فيبدو أن في طلبهم محمد نجيب البهيتي الذي ذهب يربط بين ترجمات كتساب أرسطو وفن البديع عند المحدثين ربطا فيه كثير من التعسف ، على نحو قوله : ان " وجود هذه الكتب كلها كفيلا بأن يهز الخواطر ، وأن ينظم التفكير حول الشعر ، وأن يهيئ الطريق للنظر في جمالياته ، ليكون تشخيصها مركبا الى التجهد الشعري عند الشعراء والاحسان الفني عند الكتاب . وهذا ما كان بالفعل ، فعلى ضوء النظرات المنظمة في كتاب (الشعر) لأرسطو الى مجملات الأسلوب ، خضعت جميع الأشعار القديمة واستخلصت منها جميع المحسنات الأسلوبية في المعاني والألفاظ والصور ، ووضعت بين أيدي الشعراء ، فأخذوا يقلدونها " (١)

ومن هذا الرأي يتضح الربط المتعسف الذي يحاوله البهيتي . فهو يوجب للعلاق بين ترجمات كتاب الشعر لأرسطو ، والكتب المؤلفة في علم البديع ، ثم يوجب للعلاق مرة أخرى بين الكتب المؤلفة في علم البديع والصنعة البديعية عند الشعراء . ويبدو أن هذا التصور الذي جابهناه البهيتي ، بنى أساسا على تصور الدكتور طه حسين لقضية البيان العربي ومدى تأثيره بالبيان اليوناني ، فقد انتهسى طه حسين كما هو معروف ، الى أن البيان العربي " كان في جميع أطواره وثيق الصلة بالفلسفة اليونانية أولا ، والبيان اليوناني أخيرا " (٢) وهكذا بنى البهيتي رأيه على رأي طه حسين هذا ، محاولا استغلاله في عزو الصنعة البديعية الى الأثر اليوناني بطريق غير مباشر .

غير أن محاولة البهيتي هذه محاولة خاطئة ، ذلك أن أول كتاب تنتظم فيه جملة من فنون البديع ، يمكن تأثرها واقتفاؤها ، هو كتاب (البديع) لعبدالله بن المعتز ، وهو مؤلف كما نص ابن المعتز نفسه سنة ٢٧٤ هـ ، فهذا أول كتاب يمكن

(١) تاريخ الشعر العربي الى آخر القرن الثالث : ص ٢٤٥ - ٢٤٦

(٢) نقد النثر ص ٣١

أن شجارت مع البهيتى ومع طه حسين من قبل ، وشعره متأثرا بشعر أرسطو للبلاغة اليونانية .^(١) ولكن هل يحقل أن نقول ان هذا الكتاب قد أثرى ابن هرمة المتوفى سنة ١٥٠ هـ ، أو فى بشار المتوفى سنة ١٦٨ هـ أو حتى فى مسلم بن الوليد المتوفى سنة ٢٠٨ هـ أو فى أبى تمام المتوفى على أقصى حد سنة ٢٣٦ هـ ؟ لا شك عندنا بعد هذا فى أن البهيتى خلط خلطا فاحشا بين حركة البديع كفن أدبى مثلته الشعراء المحدثون منذ وقت مبكر ، وحركة البديع كعلم بلاغى ، بدأه بالتأليف والتنظيم عبدالله بن المعتز سنة ٢٧٤ هـ ، ثم استمر التأليف فيه على قدم وساق بعد ذلك ، وأن رأى البهيتى أخيرا نتيجة لهذا الخلط ، رأى مضطرب لا يؤخذ به .

ولعل آخر الآراء التى جدت فى هذا المعرض ، هو رأى الدكتور عبدالله الطيب المجدوب الذى يقول : " كان الاسلام ديناً يرفض الأنصاب والتماثيل ، ولا يجرى مجراها من آثار المشركين ، وكانت طبيعة المجتمع الحضري الجديد تدعو أشد دعاء السى التماثيل والتماثيل . فكان لابد لهذا المجتمع من أن يجد فناً آخر يعرض به فقيدان الرسم والفنون الماثلة له . وقد بدت يواذر هذا اللون من التعويض فى أواسط العهد الأموى عندما اهتم الخلفاء بالعمارة ، وجعل فن الزخرف يجد سبيله الى تزيين المساجد ، وقد سرى هذا الفن الى العصر العباسى ، زما وازداد ، حتى وصل الى الأواني والفسيج ، وجعل يبرز فى الخطوط وكما أن الزخرفة التى ارتبطت أولاً بهندسة البناء ثم بالفسيفساء والزجاج الملون انتقلت الى الخطوط ، وكذلك انتقلت الى صناعات الانشاد والنظم ."^(٢)

ويتضح من خلال هذا الرأى أن صاحبه لم يذهب شرقا ، ولا غربا ، فى محاولة التماس المؤثرات فى الصنعة البديعية ، بل حاول ايجاد المؤثرات من داخل الاطسار

(١) هذا التصور مردود على طه حسين ، خاصة بعد أن أثبت بعض الباحثين اتصاله عمل ابن المعتز ، وتجرده من أى تصور أجنبى . انظر على سبيل المثال :

بلاغة أرسطو بين الحرب واليوهان ، الدكتور ابراهيم سلامة ، ص ١٤٤

(٢) المرشد الى فهم أشعار الخرب : ج ٢ ص ١٦٣

العصرى * والطلبى كما رأينا إلى أن الصنعة فى شعر المحدثين إنما كانت نتيجة للزخرفة فى الفن الاسلامى *

والحقيقة أن رأى الطيب المجدوب يشير قضية من أهم قضايا الفن والأدب عندنا ومن أكثرها تعقيدا ، تلك هى قضية العلاقة بين الفن الاسلامى والشعر العربى * وهما يكن الأمر فانتا نرحب برأى المجدوب فى حدود الفرض المطروح بشأن هناك احتمال علاقة بين الفن الاسلامى والشعر العربى * ولكننا نتوقف عن قبول النتيجة التى انتهى اليها المجدوب ، وهى أن الزخرفة أثرت فى الشعر العربى ، ذلك أن هذه النتيجة التى انتهى اليها الباحث تبدو نتيجة بالغة التحكم ، لا تأخذ فى الاعتبار طبيعة العلاقة التى تحكم اتصال فن بآخر ، تلك العلاقة التى يحدد مؤرخو الأدب ونقادها بأنها علاقة تفاعلية (جدلية) ، وليست علمية (١) تحكمية *

وعلى هذا الأساس تصبح قضية الفن الاسلامى والشعر قضية (تأثير وتأثير) أى عبارة عن مخطط جدلى معقد يعمل من طرفيه ، وتكون النتيجة نقاط متقابلة من التأثيرات وبين الخطأ أن نقول ان أثرا ما كان نتيجة لأثر مقابل ، فضلا عن أن نحدد أسبقية تأثير فن فى الآخر *

هذه أهم الآراء المعاصرة التى قيلت فى صنعة المحدثين ، وفيها كما رأينا محاولات تذهب فى كل وجه ، وتلتص التحليلات التماسا * وهى فى مجملتها تشترك فى خطأ واحد هو القسم بين فنون البديع فى التراث ، وفنون البديع عند المحدثين * وإذا كان البعض حاول أن يربط بين القديم والجديد كالبهيمى ، فلا شك أنه لم يوفق ، وقد عرفنا أسباب عدم توفيقه حينما عرضنا لرأيه *

وهما يكن الأمر فانتا نقف الى جوار التصور النقدى القديم ، الذى كسان يرى أن صنعة المحدثين إنما هى امتداد طبيعى لصنعة القدماء ، وأن الجديد عند

(١) انظر : نظرية الأدب ص ١٧٥

المحدثين ، إنما هو الاحساس بقيمة هذه الجماليات القديمة ، ثم التركيز عليها . وأما سبب هذا الاحساس ، وسبب هذا التركيز فهو يرجع - عندنا - الى طبيعة الأزمنة التي كان يمر بها شعر المحدثين . وأعني بها تلك الأزمنة التي حدثنا عنها ابن طهطايا العلوي حينما قال : " والحننة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ قصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلاصة ساحرة " (١) . فمثل هذه الأزمنة كانت تدفع الشاعر المحدث الى استنزاف هذه الجماليات القديمة ، والنسج على منوالها ، خاصة وأن هذه الجماليات لم يولها جميع القدماء عناية ، وأن وجدت عندهم قائما هي عند شعراء معدودين كما هو معروف في أذن في نظر المحدثين عبارة عن كنز حديث الاكتشاف ، يجب العنصر في استغلال ثروته الى أقصى غاية .

٦- أثر الصنعة البديعية في النقد العربي ، (عمود الشعر) :

يغلب على الظن أن صنعة المحدثين البديعية خاصة بعد أن بلغت ذلك الطور من التعقيد والتكلف ، قد أثرت تأثيرا بالغا في النقد العربي ، ولعبت دورا هاما في تحريكه .

ولعل من أبرز تأثيرات الصنعة وردود فعلها في محيط النقد العربي ، تلك المحاولة التي كانت ترمى الى رسم نظرية شاملة لأصول صياغة الشعر العربي ، تعود بالشعراء الى طبيعته الأولى . وتكون الى جانب ذلك طريقا مأمونا للشاعر المحدث الذي ابتعد كثيرا عن أصول الصياغة التقليدية للشعر العربي في أرقى نماذجه القديمة ، لاسيما بعد أن فتح أبواب تلك الشغرات في الشعر وخرج على بعض تقاليده . وليست هذه الفظية التي تحفيها سوى ما عرف في مصطلح النقد العربي باسم (عمود الشعر) .

وظهر هذا المصطلح في محيط النقد العربي يكتنفه كثير من الغموض ، بل ربما

(١) عيار الشعر : ص ٨٩

أدى هذا الغموض ببعض الباحثين الى أخطاء فاحشة . فقد ذهب الدكتور محمد السمرة مثلا الى أن : " مصطلح عمود الشعر نجده في كل كتاب نقدي وأدبي تقريبا ، مثل : طبقات فحول الشعراء ، والبيان والتبيين ، والشعر والشعراء ، والكامل ، والموازنة ، والموشح^(١) وهذا تجاوز غير دقيق في ميدان البحث العلمي ، ذلك أن مصطلح (عمود الشعر) ليس له أى أثر في كل الكتب السابقة لكتاب الموازنة .

وهما يكن من أمر فان كتاب "الموازنة" من بين جميع مصادر النقد العربى التى وصلتنا يعتبر الموطن الأول لمصطلح عمود الشعر هذا . وقد ورد هذا المصطلح عند الآمدي مضافا الى البحتري ، اذ يقول الآمدي : " والذى أرواه عن أبى علي ، محمد بن العلاء السجستاني - وكان صديق البحتري - أنه قال : سئل البحتري عن نفسه وعن أبى تمام فقال : كان أغوص على المعانى منى وأنا أقوم بعمود الشعر منه ، وهذا الخبر هو الذى يعرفه الشاميون دون غيره " .^(٢)

وهو أن دلالة هذا الخبر توحى الينا بأن عمود الشعر أمر معروف قبل الآمدي فانه من العهد العثم على هذا المصطلح في كتب القرن الثالث الهجرى أو ما قبله . ويغلب على الظن أن عمود الشعر عند الآمدي لا يعدو أن يكون مرادفا لفظيا لطريق الشعر ، أو اتجاه الشعر . بمعنى أن عمود الشعر لم يأخذ عند الآمدي ذلك الوضوح الاصطلاحي الذى يكتوى على مقاييس محددة ، كما سوف نرى فيما بعد عند الجرجاني وعند المرزوقي . ولو كان عمود الشعر يعنى عند الآمدي هذا المفهوم الاصطلاحي لما تردد الآمدي في أن يعرض أبواب عمود الشعر وحدود مقاييسه .

على أن هذا لا يحى أن مفهوم الشعر عند الآمدي كان بعيدا عن مفهوم عمود الشعر . ذلك أنه يقول : " وليس الشعر عند أهل العلم به الا حسن التأتى ، وقرب التأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها . وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتشبيهات لا تقى بما استعملت له

(١) القاضى الجرجاني الأديب الناقد : ص ١٢٠

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١١١-١٢٠

وغير متأخرة لمعناه ، فإن الكلام لا يكشف عنها ، والرواق لا بهذا الوصف (١)

ومن خلال هذا المفهوم للشعر سوف نرى أنه ليس ثمة فروق تذكر بينه وبين مفهوم عمود الشعر كما سيتضح فيما بعد . مما يجعلنا نميل الى الاعتقاد بأن تصور عمود الشعر عند القاضى الجرجاني ثم عند المرزوقى أخيراً انطلق من تصور الآمدى هذا ، أو من تصور قريب منه .

فعند القاضى الجرجانى نجد تفصيلاً مبدئياً لأبواب عمود الشعر ، ومحاولة ناجحة لرسم أبعاد هذه النظرية إذ يقول القاضى الجرجانى : " وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسليم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وهذه فأغزر ، ولمن كثرت سواثر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً بالتجنس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع والاستعارة إذ حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض (٢) " .

ومن خلال هذا المفهوم المبدئى لعمود الشعر ، ومن خلال مفهوم الآمدى السابق للشعر نستطيع أن نلخص الصورة العامة التى تهيم على المفهومين وتوحد بينهما . فكل المفهومين يلح على الخطوط العامة لنظرية الشعر من حيث اللفظ ، ومن حيث المعنى ، ومن حيث الصورة الفنية . ومعنى هذا أن كلا المفهومين كان يصدد رسم نظرية عامة للشعر تعتمد بصورة أساسية على المثل الفنية التقليدية للشعر العربى ، والفروق بعد ذلك ليست الا فروقا فى الجزئيات فحسب .

فبينما يتناول الآمدى المعنى من حيث قرب المأخذ ، أى سطحية الفكرة ، يتناولها الجرجانى من حيث الشرف ، أى نهاية الغرض وهل المقصد . وفى جانب الصورة الفنية بينما يهتم الآمدى بطبيعة الاستعارة ، يقدم التصور التقليدى لها : (أن تكون الاستعارات لائحة لما استعيرت له) نرى الجرجانى يقدم التشبيه ، ويؤخر الاستعارة ، بل يحتسبها من فنون الديدح التى لم تكن من وكد القدماء ولا من مظاهر عنايتهم .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٢

(٢) الوساطة : ص ٣٤٣

على أن هذه الفروق الصغيرة في ثنائيا المفهومين ، (مفهوم الشعر عند الآمدي ،
ومعنى الشعر عند القاضي الجرجاني) ، تساعدنا جدا في تفهم وظيفة الصنعة على الناقدين ،
والرؤساء التي كان كلا الناقدين ينتظر منها إلى الصنعة .

لصياغة الآمدي لمفهوم الشعر يظهر فيها إحساس واضح بوظيفة صنعة أبي تمام ، ومقظة
وأهمية لتلك الشفرات التي أحدثها في صرح الشعر العربي ، ولحل هذا اسر الحاج الآمدي
في جانب المعنى على قرب المأخذ و سطحية الفكرة ، الذي يشجب بصورة ضمنية
طبيعية معاني أبي تمام الغامضة وأغراضه المعقدة . وبمثل هذا في جانب الصورة الفنية ،
فان الحاج الآمدي على الاستعارة دون التشبيه ، وإردافها بالصبر التقليدي ، أولياقة
طرفها - يشجب طبيعة الاستعارة عند أبي تمام وعدم تروعه في صياغتها .

وصياغة القاضي الجرجاني لمفهوم عمود الشعر يظهر فيها إحساس واضح بوظيفة صنعة
المحدثين بوجه عام . ولهذا يوحى كلامه السابق بهذا البديع بفنونه كافة - من
تجنيس وطباق ، واستعارة أيضا . والسر هو اغراق الشعراء المحدثين في البديع ،
وتتبعهم لفنونه .

وعكذا استطعنا من خلال المقارنة بين الآمدي والقاضي الجرجاني أن نقف عمن
كثب على البدايات الحقيقية لظهور نظرية الصياغة العربية للشعر ، وأنظرية عمود الشعر ،
وأن نقف أيضا على طبيعة العلاقة بين عمود الشعر وصنعة المحدثين ، سواء عند
الشعراء المحدثين عامة ، أو عند أبي تمام خاصة . وقد اتضح أن العلاقة بين
الطرفين عمود الشعر ، والصنعة ، إنما تقوم على رد الفعل ، أي شدة وظيفة الصنعة
البديعية على النقد بحيث أدت إلى صياغة نظرية عمود الشعر المحافظة .

على أننا لن نتكلم من استيفاء حدود هذه النظرية ، واستبيان معالمها الدقيقة ،
وبالتالي الحكم عليها من حيث جدواها في رسم نظرية شعرية ناجحة ، إلا من خلال
تصور المرزوقى لها .

يقول المرزوقى : " . . . قالوا يجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ،

ليتميز تلبد الصنعة من الطرف ، وقدم نظم القرص من الحديث ، ولتعرف مواطئى*
أقدام المختارين فيما اختاروه ، ورأس أقدام المزهين على ما زفوه ، وحلم أيضا فسرق
ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الأتى السمع على الأبى الصعب ، فنقول والله
التوفيق :

انهم كانوا يحاطون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة
فى الوصف — ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سواثر الأمثال ، وشوارد الأبيات —
والمقارنة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيد الوزن ، ومناسبة
المستعار منه للمستعار له ، وشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة
بينهما — فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر ، ولكل باب معيار (١) .

هذه أصول عمود الشعر السبعة ، كما حددها المرزوقى فى القرن الخامس ، ومنها
يتضح مدى اعتماد الرجل على الأصول السابقة لنظرية عمود الشعر ، خاصة عند القاضى
الجرجاني ، الذى ذكر من قبل :

١- شرف المعنى وصحته .

٢- جزالة اللفظ واستقامته .

٣- الاصابة فى الوصف .

٤- المقارنة فى التشبيه .

على أن المرزوقى لم يهمل الانتفاع بالآمدى من قبل القاضى الجرجاني ، فقد
استفاد منه (مناسبة المستعار منه للمستعار له) .

والجديد عند المرزوقى هو : التحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيد
الوزن — وشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية ، بل اننا لانسطيع أن
نقول ان هذين العنصرين جديداً أن كل الجدة عند المرزوقى ، لأن هذين الأصلين

(١) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ٨ — ٩

تحدث عنهما ابن طباطبا العلوى من قول •

فالتحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيذ الوزن ، نجد عند ابن طباطبا العلوى فى قوله : " فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بنائها " الشعر عليه فى فكره نشرا ، وأعد له ما يلبسه اياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه " • على أن قول ابن طباطبا هذا ، ربما تضمن الحصر الجديد الثانى عند المرزوقى ، وهو (مشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية) • هذا مع أن ابن طباطبا أفرد اللفظ والمعنى حديثا آخر فقال فيه : " وللمعانى ألفاظ تشاكلها ، فتحسن فيها وتفتح فى غيرها " •^(١)

وهكذا يتضح أن جهد المرزوقى فى حصر أصول عمود الشعر انما يقتصر على الجمع والتأليف فحسب ، ولكن لا يعنى هذا غلط شخصية المرزوقى ، والتقليل من جهده ، لأن تأليف هذه العناصر وترتيبها محل يحتاج الى نظر دقيق ، وهى منظمة ، تعرف جوانب القصر فى جهود السابقين فتضيف اليها ما يسد ثلمتها ، ويكمل جوانب النقص فيها • فالمرزوقى اذن تنبه الى جوانب هامة فى عمود الشعر لم يذكرها الآمدى من قبل ، ولا القاضى الجرجانى ، خاصة جانب الوزن أو الموسيقى • وهكذا أصبحت نظرية عمود الشعر عند المرزوقى تحيط بكل جوانب الصياغة المهمة فى الشعر من حيث اللفظ والمعنى ، والصورة الفنية ، والموسيقى • على أن نظرية عمود الشعر بعد أن اكتملت فى هذه الأصول السبعة عند المرزوقى ، لقيت شيئا من النقد الحنيف ، خاصة من بعض الباحثين المعاصرين •

وكاد تكون زبدة نقد هؤلاء " أن نظرية عمود الشعر نظرية تقليدية قامت على أساس فهم غير صحيح للشعر ، وأنها بهذه الصفة تفتقد عنصر الأصالة " • وأن هذه

(١) عيار الشعر : ص ٥

(٢) المصدر نفسه : ص ٨

(٣) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى ، الدكتور عز الدين اسماعيل ، ص ٣٦٧

النظرية أخيراً نظرية تعنى بالجزئيات والحرركات اللغوية ، دون الاهتمام بالصورة
(١)
العامة ،

فأما أن نظرية عمود الشعر قامت على أساس فهم غير سليم لطبيعة الشعر ، فهنا
غير صحيح على إطلاقه ، وإنما يصح في حالة واحدة ، تلك حينما تحدد مفهوم
الشعر بمفهوم مظهر جداً ، كالمفهوم العصري مثلاً ، وهو مفهوم يتغير مفهوم الشعراء
العصرى في أمور كثيرة ، ليس هذا مكان تفصيلها . هذا إلى جانب أن المفهوم العصري
لم يصل إلى الاستقرار إلا بعد جهد عظيم بذلتها الإنسانية في مجال الأدب والنقد ،
بل وسائر ضروب المعرفة التي يمكن أن تعمل على فهم الأدب والنقد ، وهي " لهما
أسباب الظهور . والغاية التي يمكن أن تصل إليها هي أن نظرية عمود الشعر صورة
صادقة للشعر العربي ، مهما كان مفهوم هذا الشعر ، مهما كانت طبيعته . ولهذا
السبب نرى أن نظرية عمود الشعر لا تعتقد الأصالة ، بل ربما تكون الأصالة أظهر
مزاياها ، لاسيما وقد رأينا من قبل أن النظرية نسجت خيوطها الأولى على يد كـ
من الآمدي والجرجاني ، وهما من أئمة نقاد الأدب العربي ، ومن أقوالهم احساساً
بفضل الشعر العربي وتأييده الراسخة .

وأما أن نظرية عمود الشعر تعنى بالجزئيات دون الاهتمام بالصورة العامة ،
فهذا صحيح . ولكن يجب أن يفهم هذا في ضوء طبيعة الشعر العربي ، فالشعر
العربي كما هو معروف لم يرق على أساس القصيدة ، بل قام على أساس (البيت) ، حتى
حينما نضجت القصائد في فترة متأخرة نسبياً ، احتفظ البيت باستقلاله التام داخل
(٢)

(١) انظر : دراسات ومناذج في مذاهب الشعر ونقده ، الدكتور محمد غنيمي هلال
ص ٢٠ . وانظر : مشكلة السراقات في النقد العربي ، دكتور محمد مصطفى
هدارة ، ص ٢١٥

(٢) " لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات ، يقولها في حاجته ، وإنما قصدت
القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف " . طبقات فحول
الشعراء ج ١ ص ٢٦ .

القصيدة ، بل إن من عيوب الشعر المتفق عليها في النقد العربي ، أن يفقد طليقته وحدته المعنوية ، أو يشترك أخوته في وحدة فئة عضوية . وهكذا تظهر نظرية مستند الشعر معنا مرة أخرى ، وهي ملتصقة بالشعر العربي المتصانقا شديداً ، الأمر الذي يجعل كل محاولة لتفهم غنى الشعر بعيداً عن تفهم مفهوم الشعر العربي محاولة ناقصة تعوزها سعة الرؤية ، وحسن الإدراك .

ولم يفت جهنم المرزوقي هذه خصص أصول غنى الشعر السبعة فحسب ، بل أزدى تلك الأصول بما سماه بالمعايير . ويمكن تلخيص هذه المعايير فيما يلي :

- ١- عيار المعنى : العقل الصحيح والفهم الثاقب . . .
 - ٢- عيار اللفظ : الطبع والرواية والاستعمال . . .
 - ٣- عيار الاصابة في الوصف : الذكاء وحسن التمييز . . .
 - ٤- عيار المقارنة في التشبيه : الفطنة وحسن التقدير . . .
 - ٥- عيار التحام أجزاء النظم على تخيير من لذيذ الوزن : المطبع واللسان . . .
 - ٦- عيار الاستعارة : الذهن والفطنة . . .
 - ٧- عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية : طول الدرية ودوام المعاصرة . . .^(١)
- هذه خلاصة معايير المرزوقي ، ومن خلالها يتضح لنا أن الرجل لم يكن يحدد معايير نقدية موضوعية ، وإنما كان يحدد تصور لطبيعة الناقد المثالي ، ذلك أن ما سماه المرزوقي معايير لا يخرج عن أربعة أصول ذاتية هي : الذكاء - الطبع - الرواية - الدرية . بل إن هذه الأصول الأربعة يمكن أن تنحل في مركب واحد هو (حساسية الناقد) . فحساسية مثل هذا الناقد المؤهل تعتبر من وجهة نظر المرزوقي ، معيار الحكم الأدبي . إذ أن من شأن هذا الحكم أن يصحح حكماً صادراً عن خبير .
- ومن هنا يتضح أن مفهوم العطفية النقدية عند المرزوقي أقرب ما يكون إلى المفهوم (الانطباعي) التأثري ، الذي يعتد أساساً على تجاوب القارئ مع النص الأدبي ،

(١) انظر : شرح ديوان الحماسة ج ١ ص ١٠ ، ١١

ثم ما يوحى به هذا التجاوب من مشاعر ^(١) المثقة ،

وأكثر الظن أن المرزوقي متأثر في هذا الاتجاه النقدي بالقاضى الجرجاني غسسى القرن الرابع ، فالقاضى الجرجاني يحترق رائد الانطباعية في النقد العربى .

فهو أولا : ينادى بانطباعية الأدب ، خاصة حينما قرر أن قوام الشعر أحسن أصول هى :-

الذكاء - الطبع - الرؤية - القدرة ^(٢) .

وهى الأصول نفسها التى استخدمها المرزوقي فى مجال النقد الأدبى ، واتخذ منها معايير كما رأينا .

وهو ثانيا : رائد تطبيق النقد الانطباعى تطبيقا صليا ، بالاعتماد على المصطلح الذاتية والتأثر الشخصى ^(٣) .

وهما يكن الأمر فان المرزوقي من خلال معايير الذاتية قدم لنا نصف العطفية النقدية - ان صح التعبير - ، ذلك أن مرحلة التأثر بالنص الأدبى مرحلة إيجابية ضرورية ، بل أساس المرحلة الثانية ، مرحلة التعليل والتقرير الموضوعى . وما زال كبار النقاد ينادون بتكامل هاتين المرحلتين وتلازمهما دون أى تناقض . إذ قلما استطاعت الحساسية النقدية أن تبلغ مركز القوة الا بمقدار من التقرير النظرى . كذلك فان أى تعليل فى مجال الأدب لابد أن يصاغ على أساس حساسية الناقد ^(٤) .

والغاية التى يمكن أن تنتهى إليها أن المرزوقي خدم نظرية صمد الشعر خدمة جليلة سواء من حيث أصولها اليفاضية أو من حيث اطارها النقدي ، وكل ذلك كان بأصالته لا تنكر رغم تأثر الرجل الواضح بجهود السابقين ، وانتفاعه بشعرات أفكارهم .

(١) انظر : قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ، محمد غنيمى هلال ، ص ١٠٠ .

(٢) انظر : الوساطة : ص ١٥ .

(٣) انظر : القاضى الجرجاني والنقد الأدبى ، دكتور عده قلقلة ، ص ٢٩٠ .

(٤) انظر : نظرية الأدب ، أوستن وارن وروبنه وليك ، ص ٣٣١ .

الفصل الثانى

مذهب البحرى كما تصوره النقاد

لا خلاف بين النقاد العرب فى أن البحرى شاعر مطبوع ، وأنه تام الملكة ، غزير (١)
المادة . (٢)

غير أن بعض النقاد المتأخرين ، كالثعالبي مثلا ، ربما بالغ فى هذا الجانب إلى حد القول بأن : " طبع البحرى يضرب به المثل لأن الإجماع واقع على أنه فسى الشعر أطبع المحدثين والمولدين " . (٣) ومثل هذا القول الذى يدر من الثعالبي أن لم ينم عن تعصب للبحرى فهو على الأقل ينم عن قلة الاحتياط العلمى ، لا سيما قضية الإجماع على أن البحرى أطبع المحدثين والمولدين ، فهذه قضية لا نعرف لها سندا علميا ملموسا عند كبار النقاد . بل المعروف فى التراث النقدى أن أطبع الشعراء أربعة ليس من بينهم البحرى ، وهؤلاء هم : بشار ، وأبو العتاهية ، والسيد الحميرى ، وأبو عيينة . هؤلاء هم أطبع الشعراء الاسلاميين والمحدثين . (٤)

على أن القضية الجديدة بالعناية ليست قضية طبع البحرى ومنزلته بين شعراء الطبع ، فليس ثمة خلاف يذكر فى هذه القضية ، فالبحرى شاعر مطبوع باتفاق النقاد كما تقدم ، وإن حاول البعض أن يبالغ فى هذا الجانب ، فتلك محاولة لا تقدم ولا تؤخر . ان القضية الجديدة حقا بالعناية ، بل القضية التى تختلف فيها آراء النقاد ، إنما هى قضية مذهب البحرى .

(١) انظر : أخبار البحرى ص ١٤٨

(٢) انظر : الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ص ٣٦

(٣) شمار القلوب فى المضاف والمنسوب ص ٢٢٤

(٤) انظر : طبقات الشعراء ، لابن المحتر ، ص ٢٩٠

هل جارى البحترى طبعه الشعرى واسترسل لسجيته ، وكان اهتمامه يشمره فى حدود
أصول الصياغة التقليدية التى قررها عمود الشعر ، فيكون بهذا من أصحاب اتجاه
الطبع قلبا وقالبا ، شكلا ومضمونا ؟ أم أن البحترى لم يجار طبعه ولم يرض بكسل
ما يلقى به اليه خاطره ، وإنما كان همه الأول تعمل المعانى ، واصطياد فنون
البديح ، وذلك يكون من أصحاب اتجاه الصنعة جملة واحدة ؟ أم أن البحترى
كان يأخذ من هذا وذاك ، فيمزج الطبع بالصنعة ، ويخلص لأصول الصياغة
التقليدية التى رسم معالمها عمود الشعر ، ويطلب مع ذلك فنون البديع ويتراهها
شأن غالبية الشعراء المحدثين ؟

لم يتفق النقاد فيما يتعلق بمذهب البحترى على اتجاه واحد من هذه الاتجاهات
الثلاثة ، فلكل اتجاه رجاله وحججه النقدية . ومن هنا يلزمنا أن نعرض لكسل
اتجاه بغيره ، وأن نعمن النظر فى براهين كل فريق من هذه الفرق الثلاثة ،
وسدى خطها من الصواب والموضوعة .

١- مذهب البحترى عند أنصار الطبع وعمود الشعر :

هؤلاء هم أنصار البحترى وخصم أبى تمام ، ويدّوا أنهم خليط من "الكاتب
والأعراب والشعراء المطبوّهون وأهل البلاغة" (١) . ويغلب على الظن أن أكثر هؤلاء ممن
عاش فى القرن الثالث الهجرى ، ولهذا تبخل المصادر الموجودة بين أيدينا بسأرا
هؤلاء فيما يتعلق بمذهب البحترى ، اللهم ما حفظه لنا الآمدى فى الموازنة ، لاسيما
فى تلك المقدمة الحوارية بين صاحب البحترى وصاحب أبى تمام .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤

ويحترى الآمدى نفسه امتدادا لهذا الاتجاه ، بل يصحح عن نفسه بأنه من أنصار مذهب الطبع ، ويقول فى هذا : " والمطبعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعانى ، والأغراق فى الوصف ، وإنما يكون الفضل عندهم فى الإلمام بالمعانى ، وأخذ العقومتها ، كما كانت الاوائل تفعل ، مع جودة السيـك وقرب المأتى . والقول فى هذا قولهم واليه أذهب " (١) . ومن هنا نجد مسوغا مقيولا لأن نسلـك الآمدى فى اتجاه أنصار الطبع وعمود الشعر .

ونظريـة عمود الشعر فى أصولها الأولى ، وما تنطوى عليه من مفاهيم جزئية هى أساس تصور أصحاب الطبع بما فيهم الآمدى لمذهب الـحترى ومنهجـه الشعرى . (٢)

ومن هذا المنطلق النقدى ألح أصحاب هذا الاتجاه على التلازم بين مذهب الـحترى ومفهوم عمود الشعر فالـحترى عند هؤلاء : " أعرابى الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الاوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد واستكره الألفاظ ، ووحشـى الكلام ، فهو بأن يقاس بأشجع السلى ، ومنصور النمرى وأبى يعقوب الكـفوف الخريمى وأمثالهم من المطبعين أولى " (٣) .

ويتضح من هذه الصورة التى رسمها أصحاب هذا الاتجاه لمذهب الـحترى مسدى تمسكها بأهداب الشعر القديم ، ومثله التقليدية الحرفية ، بحيث أصبح الـحترى - وهو شاعر محدث - صورة طبق الأصل للشاعر القديم ، لمجرد أن صياغته الشعرية لم تخرج عن أصول عمود الشعر .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٥٥

(٢) انظر مفهوم الشعر عند الآمدى ، الفصل الأول ص ٣٥

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤

كذلك يظهر مذهب البحترى من خلال هذه الصورة ، وهو فى الطرف الآخر المناقضى لمذهب أبى تمام ، فاذا كان التعقيد وسنكره الكلام وما الى ذلك ، من سمات أبى تمام ، كما عرفنا ذلك من قبل ، فان شعر البحترى يخلو من هذه المظاهر .^(١)

وأكبر الظن أننا لن نجادل فى قضية التزام البحترى بأصول الصياغة التقليدية التى حددها عمود الشعر التزاما دقيقا . وتتجلى هذه الحقيقة من خلال صياغة البحترى لشعره ، فهو نادرا ما يتابع أبى تمام أو يقتدى بطريقته فى الصياغة ، على نحو قوله مثلا :

ولبال كسين من رقة الصيف (م) فخلن أنهن برود

فقد تابع فى هذا أبى تمام فى قوله :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه

بكفيك ما ماريت فى أنه يسرد

ولعل هذا هو الذى دفع الآمدى الى التعجب ، حيث قال : " وانى لأعجب من اتباع البحترى اياه فى البرد ، مع شدة تجنبه الأشياء المنكرة عليه . . . وكيف لم يجد شيئا يجعله مثلا فى الرقة غير البرد ؟ . . . " .^(٢)

وواضح أن الذى أثار تعجب الآمدى هنا هو خروج البحترى عن الحد التقليدى للاستعارة الذى يشترط ملائمة المستعار منه للمستعار له .

وعلى نحو قوله أيضا :

نصرت لها الشوق اللجج بأدمج

تلاحقن فى أعقاب وصل تصرس

(١) انظر الفصل الأول : ص ٢٦ وما بعدها

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١٤٦ - ١٤٧

فقول البحترى هذا جاء على مثال قول أبى تمام :

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة

فلباه طلّ الدمع يجبرى ووابلـــــــــــــــــه

صحتر قول أبى تمام هذا من وجهة نظر الآمدى بعيدا من الصواب ، " ... فلو كان الدمع ناصرا للشوق لكان يقويه مزيد فيه ، ألا ترى أنك تقول ذبحنى الشوق اليك ، فالشوق عدو المشتاق وحربه ، والدمع سلمه لتخفيفه عنه ، وهو حرب للشوق ، وليس بهذا الخطأ خفاء ، وقد تبينه البحترى فى هذا الخطأ ^(١) ."

وعلى الرغم من أن الآمدى يحتكم هنا الى أساس صحة المعنى ، فالمعنى من وجهة نظرنا صحيح ، خاصة اذا اعتبرنا البكاء ذروة الانفعال ، وأقصى درجاته ، وأن الراحة النفسية التى تعقبه انما تحدث بعد سكون الانفعال ، وبعد التوقف عن البكاء .

وهما يكن الأمر فالشطحات التى لاحق البحترى فيها أبا تمام ، وتجسسنا فىها أصول عمود الشعر تبدو قليلة جدا ، وكاد تكون محصورة فى المثال والمثالين أو نحوهما :

على أن التزام البحترى بأصول عمود الشعر لا يكفى — عندنا — فى أن يكون البحترى — الشاعر المحدث — أعرايى الشعر ، أو صورة طبق الأصل للشاعر القديم الذى مثل اتجاه الطبع فى شعره ، لاسيما أن أصحاب هذا الاتجاه أنفسهم يعترفون بكثرة فنون البديع فى شعر البحترى ، من استعارة وجناس وطباق ... الخ ^(٢) .

ومن هنا لن نتردد فى أن ننسب الى أصحاب هذا الاتجاه شيئا من التعكس وضيق الرؤية النقدية ، ذلك بسبب اهمالهم أو تغاضيهم عن جانب الحداثه الفنية

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٢١ — ٢٢٢

(٢) انظر الموازنة : ج ١ ص ١٨

فى مذهب البحترى ، أوبصورة أكثر دقة الصنعة وفنيته عند البحترى • فهل كان
بديع البحترى على كثرته يأتى عنده عفواً الخاطر مثلما كان يأتى عند الشاعر القديم ؟ أم أن
البحترى يقبل على البديع اقتبالاً واعياً ، وتحصرى فيه طريقة خاصة تدل على حداثة
حقيقية ، وصايشة واعية لعصره وما يمليه عليه هذا العصر من مؤثرات مذهبية ؟

هذه أسئلة لم يجب عليها أصحاب هذا الاتجاه ، الأمر الذى يؤكد مسرعة
أخرى ضيق نظرة هذا الرعيل من النقاد واقتصارهم على ما يروق لهم من شعر البحترى
أوعلى الأصح ما يؤيد مفهوم الطبع وصور الشعر •

٢- مذهب البحترى عند أنصار الصنعة :

مثلما ضاعت غالبية آراء أنصار الطبع فى مذهب البحترى ، ضاعت كذلك غالبية
آراء أهل الصنعة فى مذهبه ، اللهم الا النتج اليسيرة مما نجده فى الموازنة ، أوفى
أخبار أبى تمام ، وأخبار البحترى ، أوفى الأغاني •

وأنصار مذهب الصنعة هم أنصار مذهب أبى تمام • وفى مقدمة هؤلاء أبوبكر
الصولى ، وتلميذه أبو الفرج الأصفهاني •

لقد روى لنا الأمدى وجهة نظر أنصار أبى تمام فى شعر البحترى حينما قال :
" ووجدت أكثر أصحاب أبى تمام لا يدفعون البحترى عن حلواللفظ ، وجودة الريف ،
وحسن الديباجة وكثرة المعاني ، وأنه أقرب مأخذاً ، وأسلم طريقاً من أبى تمام • يحكمون
— مع هذا — بأن أبى تمام أشعر منه " (١)

ويخلب على الظن أن هذا رأى ليس الا صوره محورة ، لرأى أبى بكر الصولى فى
البحترى ، اذ يقول : " ولا أعرف أحداً بعد أبى تمام أشعر من البحترى ، ولا أغشى
كلأما ، ولا أحسن ديباجة ، ولا أتم طبعا ، وهو مستوى الشعر ، حلوالألفاظ مقبول

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٣ •

الكلام... (١)

ومعالم التشابه بين نقل الأمدى ورأى أبى بكر الصولى واضحة جدا ، فكلا
النصين تعبیر مركز من ملامح أسلوبية أو خصائص فنية تجلت من خلال شعر البحترى .
لكن هل يعنى هذا أن هذا الرأى الذى قنع به الأمدى يمثل الرأى الحقيقى المصير
عن وجهة نظر أصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام فى مذهب البحترى ؟

ان هذا الرأى — كما أشرنا آنفاً — ليس سوى تركيز على خصائص جزئية فى أسلوب البحترى
وهو من ثم لا يعنى الصورة العامة لمذهب البحترى فى نظر أنصار الصنعة ومذهبها
أبى تمام .

ولكى نقف على الرأى الحقيقى الذى تمسكت به هذه الفئة فى مذهب البحترى ،
لابد لنا من الإشارة الى المبدأ النقدى الذى انطلق منه هؤلاء ، وصاغوا على أساسه
تصورهم لمذهب هذا الشاعر .

لقد جاء هذا المبدأ على لسان الصولى ، حينما قال عن أبى تمام : " ومن تهجر شعر
أبى تمام وجد كل محسن بعده لا ثذابه ، كما أن كل محسن بعد بشار لا ثذ بشار ،
ونتسب اليه فى أكثر احسانه " (٢)

ومفهوم هذا المبدأ واضح جدا ، وإن حاول الصولى أن يسوقه بطريقة غير مباشرة ،
أو بطريقة أقرب الى الكناية منها الى التصريح . فالشاعر المحسن الذى جاء بهمسد
أبى تمام لا يزداد به هنا الا البحترى ، وإن كنا لا ننكر أن ثمة شعراء آخرين محسنين
جاءوا بعد أبى تمام ، بل بعضهم عاصر البحترى ، كابن الرومى مثلا . وبعبارة صريحة
ما يريد أن يقوله الصولى ، هو أن البحترى امتداد لأبى تمام ، ومن ثم فمذهب البحترى
صورة من مذهب أبى تمام .

(١) أخبار أبى تمام : ص ٧٢ — ٧٣

(٢) أخبار أبى تمام : ص ٧٦

فعلی ضوء هذا المبدأ النقدي المتحكم بدأ التحرك نحو تقرير مذهب البحتری ، وإبراز صبرته * يقول الصولی : " حدثني على بن عباس قال : لقيني البحتری يوما ومعه دفتر ، فقال ما هذا ؟ فقلت : شعر الشنفری ، فقال : والی أين تضي به فقلت : الی أبی العباس شطب ، فقال لی : قد رأيت أبی عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوبان فما رأيته ناقدًا للشعر ، ولا مميزًا للألفاظ ، وجعل يستجيد شيئًا ونشده ، وما هو بأفضل الشعر . قلت : أمّا نقده وتمييزه فان هذه صناعة أخرى ، ولكنه أعلم الناس بأغراب الشعراء وشریبه ، فما كان ينشد ؟

قال : قول الربیع ، الحارث بن ولة :

قوی هم قتلوا أمیم أخسی فاذا رمیت یصیبني سهمسی
فلئن عفوت لأعفون جلیلا ولأن سطوتاً وهنن عظمسی

فقلت : والله ما أنشد الا أحسن شعر فی أحسن معنى ولفظ * فقال : (أی البحتری) فأین الشعر الذی فی عروق الذهب ؟ قلت : مثل ماذا ؟ قال : قول أبی ذؤاب ، ربیعة الأسدی :

ان یقتلوك فقد ثلثت عروشهم بعتیبة ابن الحارث بن شهاب
بأعینهم فقد الى أعدائهم وأعزمهم فقد الى الأصحاب

وهذا التقسيم كثير فی شعر البحتری ، وإذا هو لا یعجب من الشعر الا ما وافق محناه لفظه * قال الصولی : (كذا) ولكن هذا أبو تمام اختار شعر المعدثین ، فمرّ بشعر أبی عینة الطابع فقال : وهذا كله مختار ، وهو أبعد الناس شها بشعره ، لأن فی أبی تمام تكلفا شديدا ، وطلبا للمعاني ، وشعر هذا (أبی عینة) يخرج مخرج نفسه بلا كلفة " (١)

ولكى نحدد ما يريده الصولی بهذه القمة الطويلة ، وما فیها من ضروب الحوار حول الشعر ونقده — يجب أن ننبه الى أن هذا النص ذكره الصولی فی شرحه لديوان أبيه

نواس ، وهو هناك أوضح وأدل على المراد ، خاصة فيما يخص بتخليق الصولى على اختيار البحترى لبيتى ربيعة الأسدى ، اذ قال فى هذا : " ٠٠٠ فاذا هولا يحجب من الشعر الا بما وافق مذهبه ، فهذا ما عرفتك - أعزك الله - أن شاعرا حاذقا مميّزا ناقدا مذهب الألفاظ مثل البحترى لم يكمل لنقد جميع الشعر " (١) فبحارة : (ما وافق مذهبه) فى هذا النص أدل على مراد الناقد من عبارة : (ما وافق مثناه لفظه) فى النص الأول .

ولا يهمننا من كل هذه القصة الحوارية سوى أن الصولى يلوح برأيه فى مذهب البحترى ، وذلك من خلال تفهمه لاختيارات البحترى ومذهبه فى نقد الشعر . فقد قام الصولى كما رأينا بموازنة بين أبى تمام والبحترى فى مجال اختيار الشعر ، وأنهى فيها الى أن أبى تمام ناقد موضوع ، استطاع أن يتخلص من ذاتيته ، كشاعر من شعراء الصنعة ، بل أكلفهم بها وأرغبهم فيها ، وأن يختار ما يخالف مذهبه ، وهو شعر الطبع الذى مثله شعرا بى عيينه . وأما البحترى فهو فى نظر الصولى نقىض أبى تمام ، فهو ناقد يرسف فى قيود الذاتيه ، وقد أملت عليه هذه الذاتية أن يختار من الشعر هو نفسه ، أى ذلك الشعر الذى تلوح عليه مخايل الصنعة (التقيسيم) ، هذه الصنعة التى أكد الصولى أنها كثيرة فى شعر البحترى . وكانت النهاية أن جاء اختيار البحترى قطعة من نفسه ، وصورة لمذهبه فى صياغة الشعر .

وكما استعان الصولى على تقرير مذهب البحترى من خلال التعرف على طريقته اختياره للشعر - استعان مرة أخرى على تقرير الفكرة نفسها من خلال بعض الاعترافات التى يريدها عن البحترى .

(١) ديوان أبى نواس ، بشرح الصولى (مخطوط الظاهرية) ، المرقعة ٦ .

يقول في هذا المعرض : " حدثني أبو الخوث بن البحتري : قال : كان أبي يقول : لا أرى أن أكلّم في علم الشعر من يفضّل جريراً على الفرزدق ، ولا أعده من العلماء بالشعر !! فقيل له : وكيف وكلامك أشد انتساباً إلى كلام جرير منه إلى كلام الفرزدق ؟ فقال : كذا يقول من لا يحرف الشعر ، لعمري إن طبعي يطبع جرير أشبه ، ولكن من أين لجرير معاني الفرزدق وحسن اختراعه !! جرير يجيد النسب ، ثم لا يتجاوز هجاء الفرزدق بأربعة أشياء : بالقيين ، وقتل الزبير - رحمه الله - وأخته جعثن ، وامراته النّوار . والفرزدق يهجو في كل قصيدة بأنواع هجاء يخترعها مبدع فيها " .^(١)

صالح الصولي على هذا النص - وهذا هو المراد - بقوله : " . . . وهذا شيء قد قيل في الفرزدق وجرير قبل البحتري ، وقد صدق البحتري فيما قال ، وهو بالفرزدق أشبه ، لعمل المعاني وكثرة الطباق والمائلة والتجنيس والاستعارة في شعره " فهذا يصحح ما ذكرت من إعجابه بما وافق مذهبه من الشعر " .^(٢)

وهنا اذن يكشف الصولي عن عقيدته في صراحة ووضوح تامين ، فذهب البحتري عنده يقوم على الصنعة الخالصة ، عمل المعاني من جانب وثقون البديع من جانب آخر . وهذان الجانبان هما بلا شك قوام الصنعة ، ليس عند أي شاعر من شعراء الصنعة ، بل عند أبي تمام امام الصنعة في الشعر العربي .^(٣)

ولكن نستكمل أبعاد هذا الاتجاه علينا أن نلم برأي أبي الفرج الأصفهاني في مذهب البحتري ، فأبو الفرج تلميذ مخلص من تلامذة الصولي ، بل لعلمنا

(١) أخبار البحتري : ص ١٧٤ - ١٧٥

(٢) أخبار البحتري : ص ١٧٥

(٣) انظر : أبو تمام الطائي ، نجيب البهيتي ، ص ١٩٢

(١) لانبالغ حينما نقول انه من أكبر الرواة الذين ورثوا تراث الصولى .

وعلى أية حال فقد لخص لنا أبو الفرج الأصفهاني رأيه في مذهب البحتري في قوله :
 " كان البحتري يقتبسه بأبى تمام في شعره ، وحذو مذهبه منحونحوه في البديع
 الذى كان أبو تمام يستعمله ، وراء صاحبها وأماما ، وقدمه على نفسه ، ويقول في الفرق
 بينه وبينه قول منصف : ان جيد أبى تمام خير من جيد ، ووسطه خير من وسط
 أبى تمام ورديته ، وكذا حكم هو على نفسه " .
 (٢)

هذا هو رأى أبى الفرج الأصفهاني في مذهب البحتري ، وهو رأى صريح وواضح
 وهو رغم هذه الصراحة وهذا الوضوح لا يعد وأن يكون تحبيرا موقفا عما كان يحتج فسى
 خاطر الصولى ، أو قل ان أبا الفرج لم يصنع شيئا أكثر من كشف النقاب عن ذلك
 المبدأ النقدي المتميز الذى طالعتنا به الصولى فيما مضى ، حينما حكم بأنك لا تجد
 شاعرا محسنا بعد أبى تمام إلا ومذهبه امتداد طبيعي لمذهب أبى تمام في الشعر .

وعلى أية حال فقد اكتملت عند أبى الفرج معالم صورة مذهب البحتري ، على النحو
 الذى يروق لأصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام . فقد انتهى مذهب البحتري - عند
 هؤلاء - الى كونه صورة تقليدية لمذهب أبى تمام ، فأبو تمام قدوة البحتري ، ومذهبه
 (ثمودج مثالى) طبقه البحتري في شعره .
 (٣)

ومعد :

اكتملت أمامنا الآن صورة مذهب البحتري كما تمثلها أصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام .
 وبدو أننا لن نبالغ حينما نقول ان النتيجة التى انتهى اليها هؤلاء تمثل الزاوية
 المقابلة في التطرف ، أو قل انها تمثل رد الفعل ضد أصحاب الطبع الذين انتهوا

(١) انظر : أبو بكر الصولى ناقد ، صبحى ناصر حسين ، ص ٣٠

(٢) الأغاني : ج ١٨ ص ١٦٨

(٣) الغريب في الأمر أن هذا الرأى أخذ سبيله الى عصرنا الحديث ، وحاول بعض
 الدارسين أن يطعنوا اليه ، وأن يهتدى به في تفهم شعر البحتري . انظر علسى
 سبيل المثال : الفن ومذهبه ص ١٩٩ . وانظر أيضا تاريخ الشعر العربى حتى نهاية
 القرن الثالث ص ٥٠٤

من قبل الى احتساب البحتري صورة للشاعر القديم الذى لم يتجاوز ميدان الطبع .

ولعل من السهولة يمكن أن ينتهى أصحاب الصنعة الى ما انتهوا اليه ، ما دام أن
وسا لهم النقدية فى تعزيز وجهة نظرهم لا تتجاوز الاعتماد على معرفة طريقة البحتري
فى نقد الشعر ، والتعلق باعترافته الشخصية التى تدينه باستاذية أبى تمام ،
والاعتراف بنقصه ^(١) .

ولسنا بحاجة الى القول بأن السهم النقدى الذى يمكن أن يوجه الى هذه الوسائل ،
يمكن فى أنها وسائل غير موضوعية ، أو طرق ملتوية للهرب من مواجهة (النص الشعري)
والحكم النقدى الأخير على ضوءه . ومثل هذا العمل لن ينتج بطبيعة الحال عملا
نقديا جادا يمكن الاعتماد عليه فى كشف الحقائق الأدبية والاستفادة منها ، لاسيما
أن أرسخ نظريات النقد الأدبى مازالت ترى فى النقد عملا موضوعيا هدفه الأول الشعر
لا ما حول الشعر من حقائق ^(٢) . وهكذا انتهى أبو بكر الصولى وأبو الفرج الأصفهانسى
الى نتيجة . . بنيت على مقدمات متهافئة .

٣- مذهب البحتري عند أصحاب الطبع والصنعة :

هذا هو الاتجاه النقدى الثالث فى دراسة مذهب البحتري . ويشتمل هذا الاتجاه
على مجموعة من النقاد ، أبرزهم القاضى الجرجانى ، وأبو بكر الباقلاوى ، الى جانب
ناقدين مغربيين هما : إبراهيم بن على المعروف بالحصري القيروانى ، والحسن بن رشيق
القيروانى .

وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد ذوو ثقافات مختلفة نسبيا ، ومن بيئات مختلفة

(١) لنا موقف خاص من هذه الاعترافات التى تدين البحتري بالتبعية لأبى تمام ،
وسوف نلتقى بهذا الموقف فى الفصل الخاص بالموازنا .

(٢) انظر : فى نقد الشعر ، دكتور محمود الربيعى ، ص ١٥١

كذلك ، فان ثمة رباطا يؤلف بين قلوبهم ، ووحيد نظرهم تجاه مذهب البحترى .

ويدو أن هذا الرباط يكمن فى التخلص هوّلا* النقاد من شباك الخصومة والتعصب لأبى تمام أوضده * اما التخلص بوساطة التجرد من الذاتية ، والاستبدال بها موضوعية مؤقتة يملئها احساس الناقد بخطر التعصب وأثره السيئ* فى طمس حقائق الأدب * وهذا ما سوف نجده عند القاضى الجرجانى * واما التخلص بوساطة تراخى الزمن ، وخفوت أثر أبى تمام فى مجرى حركة النقد العربى وهذا ما سوف نجده عند الثلاثة الآخرين .

يحتمر القاضى الجرجانى ناقدا تأثريا (انطباعيا) ، ويمكن أن نستشف مبدأه النقدى هذا من قوله : " واذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم غناؤه فلى تحسين الشعر ، فصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين . وتفتح نسيب متقى الحرب ، وتغزلى أهل الحجاز ، كحمر ، وكثير ، وجميل ، ونصيب ، واضرابهم ، وتسهم بمن هو أجود منهم شعرا ، وأفصح لفظا وسبكا * ثم أنظر وأحكم وأنصف ، ودعنى من قولك : هل زاد على كذا ! وهل قال الا ما قاله فلان ! فسان رومة اللفظ تسبق بك الى الحكم ، وانما تفضى الى المعنى عند التفقّيش والكشف " .^(١)

ان هذا الموقف النقدى من خيرة المواقف النقدية التى تصدر مبدأ الرجل فى نقد الشعر ، الى جانب الرغبة فى الموضوعية ، وحاولته التجرد من الذوق الخاص .

فأمّا المبدأ النقدى فيتجلى عند القاضى الجرجانى من خلال تعامله الذاتى مع الشعر . ذلك أن بؤرة القيم الفنية من وجهة نظره ، انما تكمن فى وجدان الناقد ، والشعر الناجح هو ذلك الشعر الذى يفلح فى تحريك القلب الغافى وهشير بحيرة الوجدان الساكنة * وهل هذا الشعر جدير بأن يخلو من أية قيمة موضوعية ، اللهم عنصر الايحاء المائل فى ألفاظه الرشيقة التى ينحصر دورها فى الاثارة فصعب .

وهذا الشعر كما يرى الناقد يمكن أن يوجد عند جرير وعند ذى الرمة من القدماء ،
وعند البحتري من المحدثين ، وعند العشاق من شعراء العرب ، وعند شعراء الغمزلين
من أهل الحبشة بصفة خاصة .

وأما موضوعية الناقد فتتجلى عند الجرجاني من خلال الاعتراف بأن شاعري شعراء
أجناد من هؤلاء شعراء ، وأصبح لفظا وسبكا ، فهنا تتجلى موضوعية الناقد ، وإن كانت
موضوعية لم تفض إلى نهاية الشوط ، ذلك أن الرجل يطالب بموازنة غير عادلة
بين مثل هؤلاء الشعراء الذين أشار إلى براعة شعرهم وجودة سبكهم ، وشعراته المفضلين
الذين ذكرهم في أثناء كلامه .

ويرجع السبب في أن هذه الموازنة غير عادلة إلى تحكم القاضي الجرجاني ، فهو
يطالبنا بأن نقف عند روعة اللفظ فحسب ، دون الرجوع إلى أية عناصر فنية أخرى ،
بل إنه ينهدأ مبدأ التفتيش والكشف ، أو بهجة أخرى مبدأ المراجعة الموضوعية للقصيدة ،
لأن شأن هذه المراجعة ربما يكشف عن قيم فنية لا يقوى على الاضطلاع بها شعراء
الطبع ، أو شعراء الجرجاني المفضلين .

وهما يكن الأمر فإن هذا الموقف النقدي الفنى كشف لنا عن مبدأ الرجل في نقد
الشعر ، ومن رغبته في الانصاف والتجرد ، هو الموقف نفسه الذى وقفه من البحتري .
فهو يقول عن أشعر الطبع في الشعر : " متى أردت أن تعرف ذلك عيانا ، وتستبشبه
مواجهة ، فتعرف فرق ما بين المصنوع والطبيوع ، وفضل ما بين السخيف والمقاد والعصى
الصنكرة ، فاعد إلى شعر البحتري ودع ما يصدر به الاختيار وحد في أول مراتب
الجودة ، وتبين فيه أثر الاحتفال وعلبك بما قاله عن عفو خاطره ، وأول فكرته " (١)

والذى يقتضيه من موقف الجرجاني هذا ، هو أن الرجل لم يكن مشغولا بالكشف عن

مذهب البهتري ، اذ لا يهتم من البهتري الا ذلك الشعر الذى يلذ له ويخالط نفسه ، وهو شعر الطبع والتلقائية على كل حال .

على أن الجرجاني رغم هذا كله لم ينس حظه من موضوعية النقد ، فقد ابتدر كلامه — كما رأينا — باستثناء موضوعى لشعر البهتري الذى (يصدر به الاختيار ، ويصدر فى أعلى مراتب الجودة ، ويتبين فيه أثر الاحتفال) أى أن الجرجاني يستثنى ذلك الشعر الذى تتجلى فيه عمقية البهتري الخاصة ، من حيث الاحتفاء الفنى بعناصر الصنعة وكيفية استخدامها ، وما الى ذلك من الأمور التى يمكن أن تكشف عن نظرية البهتري الى الشعر ، وتحدد موقفه منه ، ومن ثم تكشف لنا عن مذهبه .

وعلى الرغم من أن القاضى الجرجاني لم يكشف لنا عن مذهب البهتري ، ولم يقصص عن رأيه الخاص فى مذهب الشاعر وأين يقع من الطبع والصنعة ، فقد استطاع أن يشير الى أن ثمة قطاعا من شعر البهتري ليس يحفو الخاطر ، ولا يوصى الفكرة الأولى .

والواقع أن القاضى الجرجاني قد تخلص بهذا الموقف النقدي المستقيم من ضيق الأفق ، وأسار العاطفة ، التى غلبت على سابقه من النقاد ، الأمر الذى يجعل موقف الجرجاني هذا نقطة التحول فى النظر الى مذهب البهتري ، بل تمهيدا له بالغ الأثر عند التالين من نقاد البهتري ، لاسيما أبو بكر الباقلانى .

يحد أبو بكر محمد بن الطيب الباقلانى ، علما من أعلام الفكر الاسلامى ، فقد وقف نفسه على الدفاع عن الاسلام والمسلمين فى عصره ، وأهتم بكثير من القضايا التى كانت تشغل المسلمين وتمس عقيدتهم .^(١)

وتعتبر قضية اعجاز القرآن من أهم القضايا التى شغل الباقلانى يبحثها ودراستها فى بعض مؤلفاته ، كالانتصار ، والتمهيد ، والارشاد ، واعجاز القرآن . وفى هذا الكتاب الأخير تولى بحث مسألة اعجاز القرآن بصورة تفصيلية دقيقة .^(٢)

(١) انظر : الباقلانى كتابه اعجاز القرآن ، د . عبدالرؤوف مخلوف ص ٨٢

(٢) انظر : أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، د . محمد زغلول سلام ، ص ٢٦٧ .

وتلتقى قضية النقد الأدبي بقضية اعجاز القرآن عند الباقلائي في مبدأ عمام ،
يفهم من قوله عن القرآن الكريم : " وهو أن عجب نظمه وديع تأليفه ، لا يتفاوت ولا يتباين ،
على ما يتصرف اليه من الوجوه التي يتصرف فيها : من ذكر قصص ومواظ و احتجاج ، وحكم
وأحكام ، وأعدار وإنذار ، وهدد ووعيد ، وتبشير وتخفيف ، وأوصاف وتحليم أخلاق كريمة ،
وشيم رفيعة ، وسير مأثورة ، وغير ذلك من الوجوه التي يشتمل عليها . ونجد كلام البليغ
الكامل ، والشاعر المقلد ، والخطيب المعصم - يختلف على حسب اختلاف هذه الأمور ^(١) .

وحقيقة مبدأ الباقلائي هذا ، توحى اليها بأن الرجل انطلق من مقولة تضاد بين
القرآن الكريم ، وما عداه من ضروب الفن الأدبي (النثر والشعر) . فإذا كان القسمران
الكريم رغم تصرفه في كثير من الأوجه ، ومعالجته لكثير من القضايا يسير على نسق واحد
من حيث النظم الهديع والتأليف الرائع ، فلا بد أن يكون الفن الأدبي على عكس ذلك ، فالفن
الأدبي رغم تصرفه هو الآخر في كثير من الأوجه ، لا يمكن أن يوصف بما يوصف به
القرآن الكريم من حيث براعة الأداء في كل موضوع ، إذ أن الفن الأدبي يختلف ويتباين -
جودة وريادة - من موضوع إلى آخر ، حسب قوة كل أديب ، وما يناسب مواهبه مسن
ألوان الموضوحات .

وكاد يكون هذا المبدأ هو المحرر الأساسي الذي أدار الباقلائي عليه نقده فـلى
كتابه اعجاز القرآن ، فقد انطلق الرجل بروح ناقدة يحرفي ألوانا من الشعر والنثر ،
باحثا فيها عن مستحبات الجودة والريادة ، والكمال والنقص ، لا لشيء إلا لكي يفهمت
في نهاية الأمر سلامة هدفه المشار اليه ، في أن ما عدا القرآن من ألوان الشعر
والنثر عرضة للتفاوت ، واختلاف المستوى الفني ^(٢) .

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٦

(٢) تعرض كثير من الباحثين لنقد منهج الباقلائي هذا ، ووصفه البعض بالفساد . انظر :
تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د . احسان عباس ، ص ٢٥٢ . كما عاب البعض
ذوق الباقلائي ، انظر : النثر الفني في القرن الرابع ، د . زكي مبارك ، ج ٢ ص ١٢
وهناك تفاصيل أخرى ، ومراجع أخرى يمكن الرجوع إليها في كتاب : الباقلائي
واعجاز القرآن ، د . عبد الرؤوف مخلوف ، ص ٥٢٨ .

ومن جملة ما اهتم به الباقلاني من الشعر ، قصيدة البحتري اللامية التي مطلعها :

أهلا بذكلم الخيال المقبل * فعل الذي نهواه أولم يفعل

وبين الباقلاني الأسباب التي الجأت الى التركيز على البحتري من بين الشعراء المحدثين ، حينما يقول : " وانما اقتصرنّا على ذكر قصيدة البحتري ، لأن الكتاب يفضلونه على أهل دهره ، ويقدمونه على من في عصره ، ومنهم من يدعى له الاعجاز غلوا ، ويرى أنسه يتأقن النجم في قوله غلوا ، والملحدة تستظهر بشعره وتكثر بقوله ، وترى كلامه مــــن شبهاتهم ، وبياراته مضافة الى ما عندهم من ترماثهم (١) " .

ومن الواضح أن هذه الأسباب التي جعلت من الكتاب أنصارا للبحتري ، وألبسهم حول شعره أسباب فنية ، تمزى الى شعر البحتري وما يحتويه من قيم فنية * ولا كيف نفسر اعجاب هذا القطاع الأدبي من الناس بشعر البحتري ؟ حقا لا يمنح هذا من أن يتدس بين هؤلاء المعجبين بعض الملاحدة - كما شهد الباقلاني - من غرضهم الأساسي إثارة الشبهات حول القرآن قبل أن يكون الاعجاب الحقيقي بشعر البحتري .

وكما بين الباقلاني الأسباب التي حملته على التركيز على البحتري من بين الشعراء المحدثين بين كذلك الأسباب التي حملته على اختيار القصيدة اللامية من بين قصائد البحتري التي تفوق الحصر . يقول في هذا : " سمعت صاحب اسماعيل بن عباد يقول : سمعت أبا الفضل بن العميد يقول : سمعت أبا مسلم الرستمي يقول : سمعت البحتري يذكر أن أجود شعر قاله : (أهلا بذكلم الخيال المقبل) (٢) " .

ويتضح هنا أيضا أن السبب خلف اختيار القصيدة سبب فني ، يحرى الى رأى البحتري في شعره ، وتفضيله للقصيدة اللامية على جميع هذا الشعر * وفيما يبدو أن الباقلاني حصل

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٤٥

(٢) " " : ص ٢١٩

هذه المقولة النقدية محل القول ، ليس جهلا فيما يبدو بموضوعة النقد الأدبي
وضرورة التخلص من كل حكم سابق ، بقدر ما هو دفع مخبة الاعتراض الذى يمكن أن ينطوى
على أن الناقد اختار قصيدة ضعيفة • فكأنما هو يريد أن يقول : انه لم يقدم على نقد
هذه القصيدة الا بعد أن شهد صاحبها بأنها أفضل شعره •

وهما يكن من أمر فان من أهم القضايا التى ابتدأ بها الهاقلانى نقد البحترى
قضية مذهبه فى الشعر •

يقول عن مذهب البحترى : (٠٠٠) أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة ، وألطف تحملا ،
وأن يتخير الألفاظ الرشيدة للمعاني الندية ، والقوافى الواقعة ، كمذهب البحترى ،
وعلى ما وصفه من بعض الكتاب فى قوله :^(١)

فى نظام من الهلافة ما شك (م)	أمرؤ أنه نظام فريـــــــــــــــــد
وديح كأنه الزهر الضـــــــــــــــــا	حك فى روثى الريح الجديد
حزن ستمحل الكلام اختيــــــــــــــــارا	وتجنن ظلمة التعقــــــــــــــــيد
وركن اللفظ القريب فادر كـــــــــــــــــ	من به غاية المرام البهيــــــــــــــــد
كالعدارى غدون فى الحلـــــــــــــــــ	بهي اذ رحن فى الحلل الســــــــــــــــود

هرون أن من تعدى هذا كان سالكا مسلكا عاما ولم يروه شاعرا ولا مصييا •^(٢)

وهنا نقف أمام رأى جديد فى مذهب البحترى ، وتتجلى حقيقة هذا الرأى فى اوجاهية
مذهب البحترى بين الصنعة ولطف التحمل • وهجارة (لطف التحمل) لا تحنى ســــــــــــــــوى
محاولة الابتعاد عن التكلف قدر الامكان ، وصحابة أخرى افساح المكان لقدر محقول
من سيطرة الطبع والتلقائية ، حيث تحتفظ الالفاظ ببرشاقتها ، وتقع القوافى فــــــــــــــــى

(١) هو محمد بن عبد الملك الزيات

(٢) اعجاز القرآن : ص ١١٥

مواقفها الطبيعية دون قسراً واجتلاب . وهذه الصورة العامة التي تتكون من هذا
الرأى تكون حقيقة مذهب البحترى اذن عبارة عن نسيج متكامل من الطبع والصنعة .

ولكى يزيد الهاقلانى من تأكيد هذه الحقيقة ، أورد لنا قطعة البحترى فى وصف
بلاغة ابن الزيات ، على اعتبار أن مضمون هذه القطعة الذى يمكن أن يحبر عن حقيقة
بلاغة ابن الزيات ، يمكن أن يعبر فى الوقت نفسه عن حقيقة مذهب البحترى الذى
يقوم فى نظره على الطبع والصنعة ، أو الجمع بين قطبين متنافرين فى وقت واحد .

والواقع أن مضمون قطعة البحترى يدور حول هذا المفهوم ، فالصنعة التي يتكلم عنها
فى هذه القطعة صنعة جديدة ، تلائم الطبع كل الملائمة ، فالألفاظ فيها سهلة
ميسرة ، ليس فيها شئ* من التعقيد أو الالتواء* . كذلك المعانى البعيدة التي كثر
ما تقطعت دوشها أعتاق الشعراء ، تبرز للعيان ببساطة هذه الصنعة الدقيقة ، وكأنها
فى تناول اليد ، أو على طرف النمام كما يقال .

على أن الذى يحيننا بصفة خاصة هو وسائل الهاقلانى فى تقرير هذا الرأى الجديد .
فهل لدى الهاقلانى براهين ذات قيمة تثبت أن مذهب البحترى مزيج من الطبع
والصنعة ؟

لقد توصل الهاقلانى الى تقرير رأيه هذا بوسيلتين نقد تين ، وهى قدر لا يستهان
به من الموضوعية .

الأولى ، نفى العلاقة بين أبى تمام والبحترى فى مجال الصنعة ، تلك العلاقة
التي مهد لها الصولى ، ووثق عراها تلميذه أبو الفرج الأصفهاني ، كما مر بنا . والثانية ،
طبيعة الصنعة فى شعر البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى .

أما فيما يتعلق بنفى العلاقة الفنية بين الشاعرين ، فهو يقول : " قد يشبه
شعرا أبى تمام بشعر البحترى ، فى القليل الذى يترك أبو تمام فيه التصنع ، مقصود
فيه التسهيل ، يسلك الطريقة الكتابية ، ويتوجه فى تقريب الألفاظ ، وترك تعميم
المعانى ، ويتفق له مثل بهجة أشعار البحترى وألفاظه " .^(١) فالهاقلانى اذن لا يرى بين

الشاعرين علاقة فنية ، قائمة على التأثير والتأثير ، بل يرى مجرد تشابه قليل ، ومع ذلك لا يطرأ هذا التشابه الا خارج دائرة تضنيح أبي تمام ، ومعبرة أخرى حينما يتخفف أبو تمام من الالتزام بمذهبه المعروف في التضنيح ، يأخذ بالطريقة الكتابية التي هي جوهر مذهب البحتري في مجال الصنعة البديعية كما سوف يوضح ذلك الباقلائي . ولم يكتف الباقلائي بهذه المقارنة العامة بين الشاعرين ، بل توغل الى أبعد من هذا ، وأكمل . يحين الناقد الخبير طبيعة بعض عناصر الفن البديعي عند الشاعرين . فهو يقول عن عنصر الجناس وطريقة كل من الشاعرين في استخدامه : " وأما البحتري فانه لا يرى في التجنيس ما يراه أبو تمام ، ونقل التضنيح له . فاذا وقع في كلامه كان في الأكثر حسنا رشيقا ، ونظيفا جميلا " (١)

ولا شك عندنا في أن الباقلائي ينفذ بهذا الحديث الى أعماق الفن البديعي عند الشاعرين ، بل ان هذه النظرة الناقصة من الناقد تضع الشاعرين على مفترق الطرق . وحسب عنصر الجناس وطريقة استخدامه عند كلا الشاعرين أن يكون محاسنا بارزا من أهم المعالم التي تميز بينهما ، وتحدد رؤية كل واحد منهما الى الفن البديعي .

حقا : ان الباقلائي رغم نفاذ رأيه هذا مقصر في عدم استلهام ديوان الشاعرين ومواجهة نصوصهما الشعرية ، والاستشهاد بها على ما يذهب اليه . غير أن قناعتنا بأهمية رأي الباقلائي هذا تدفعنا دفعا الى اللجوء الى ديوان الشاعرين ، والتثبت من هذه المقولة تثبتا منهجيا يضع القول الصحيح في نصابه .

(٢)
لنقرأ مثلا هذه القطعة لأبي تمام :

(١) اعجاز القرآن : ص ١١٠
(٢) ديوان أبي تمام ، شرح التبريزي ، ج ١ ص ١٢٧

ما موضع الشذوية الجنسية	ومصارع الادلاج والاسـ
أثر السلام محرفا ومحـ	من خالد المعروف والهـ
سيل طمى لولم يذه ذائـ	لتطاحت أولاه بالهـ
وقدت بطون منى من سـ	وقدت حرى منه ظهور حـ
وتحرفت عرفات زاخرة ولمـ	يخص كدا منه بالاكـ
ولظاب مرتج بطيبة واكتـ	بردين برد ثرى ورد ثـ
لايحرم الحرمان خيرا أنهمـ	حرموا به نوا من الأنـ

لعلنا حينما نقرأ هذه القطعة نظمنا بعض الاطمئنان الى حكم الباقلانـ
وفاد رأيه ، فيما يتعلق بجناس أبى تمام وطريقته فيه . ان الاسراف فى طلب الجنس
هو أول علامة ملحوظة تقابلنا فى هذه القطعة ، اذ لا يكاد يخلو بيت منها ، بل شطر
بيت ، من هذا الغنصر البديعى .

والى جانب الاسراف فى طلب الجنس نجد الاحتفاء به ، والتوصل اليه
بكل سبب ، حتى لو كان ذلك عن طريق التكلف واجهاد القريحة الشعرية . فكان أبى
تمام والحالة هذه يطلب الجنس لذات الجنس ، ليس كفن جمالى يجب أن يتسمج
مع غيره من أدوات الشعر ، وانما كمظهر من مظاهر اقتداره على تشويق الكلام ، والصاق
بعضه ببعض . كل هذا يميز غرام أبى تمام بهذا اللون البديعى ، واحتفاله
به أشد الاحتفال ، الأمر الذى يجعل من اتباع شاعر آخر له ، سواء أكسب
البحترى أو غيره ضربا من المحال !

هذا النموذج من جناس أبى تمام . فهل نجد عند البحترى ما يشاكل هذا
أو يقرب منه ، أو على الأقل يوحى بمحاولة اقتفاء وتقليد لأبى تمام ؟ !

الحق أننا لو قلنا ديوان البحترى باطنا وظاهرا ، رجاء أن نحصل على انـ
يمثل أنموذج أبى تمام هذا أو يقرب منه ، لما وجدنا ذلك . وحتى حينما يكثر الجنس
فى بعض قصائد البحترى لانجد فيه اجتلاب أبى تمام ، ولا تحققه آياه فى كـ
وجه .

(١) خذ مثلا قول البحترى :

لولا (على بن مرّ) لاستمر بنا خلف من الحيش فيه الصاب والصبير^(٢)
برد الحشا - وهجير الروح محتفل وسعر - وشهاب الحرب مستحضر
ألوى إذا شابهك إلا عدا^(٣) كدهم حتى يروح وفي أظفاره ظفر
جاني المضاجع لا ينفك في لجب يكاد يقمر من لألاه القمر

في هذه القطعة كثير من الجناس ، بين (مرّ واستمر) ، وبين (الصاب والصبير) ، وبين (سعر وسعر) ، وبين (أظفار - وظفر) ، وبين (يقمر والقمر) . ولكنه في جملة جناس دهن لين ينساب على استحياء بلا قعقة ولا جلجة ، شأن جناس أبى تمام الذى يوشك أن يقول هانذا !! وفوق هذا نجد جناس البحترى على جانب ملموس من التآلف والانسجام ، فليس هناك تكلف ولا قسر ، بل استقرت كسسل لفظة الى جوار شقيقتها فوق مهاد من الهدوء والطمأنينة .

وعلى ضوء هذين النموذجين وتحليلهما نستطيع أن نقف في حكم الباقلانى وسدى صوابه ، وخلوه من عوارض الارتجال . على أن الأمر الجدير بالعناية هو أن الباقلانى برأيه هذا ، قد استطاع أن يزلزل فكرة التأثير والتأثير بين أبى تمام والبحتري تلك الفكرة التى تسربت من دائرة الخصومة ، واستقرت عند أبى الفرج الأصفهاني .

هذا جهد الباقلانى فيما يتعلق بنفى العلاقة الفنية بين بديع أبى تمام وبديع البحترى .

وأما فيما يتعلق بطبيعة الصنعة البديعية في شعر البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى ، فإن الباقلانى يأخذ بأيدينا الى قصيدة البحترى ، ومن خلال بعض أبياتها يكشف لنا عن جوهر صنعة البحترى ، ومايحها الأولى .

(١) ديوان البحترى : ج ٢ ص ٩٥٣

(٢) خلف : حال من أحوال الحياة .

(٣) الألوى : العسر الشديد الخصومة .

قال البهقرى فى عرض قصيدته :

يخشى الوضى والترس ليس بجنة من حده والدرع ليس بمقفل
مصغ الى حكم الردى فاذا مضى لم يلتفت واذا قضى لم يحسد

صلىق الباقلاى هتأ بقوله : " البيتان ... من الجنس الذى يكثر كلامه عليه ،
وهى طريقته التى يحتج بها ، وذلك من السبك الكتابى والكلام المعتدل " ^(١)

والحقيقة أن اشارة الباقلاى هذه على وجازتها اشارة باللغة الأهمية . والمراد منها
هو أن البهقرى يحتذى فى صنعته صيغة الكتاب فى فترة من أزهى فترات الكتابة
الفنية . وهى تلك الفترة التى سادت من عهد الحميد الكاتب الى ابن العميد ،
وما بين هذين من نوابغ الكتاب ، أمثال سهل بن هارون ، وأحمد بن اسماعيل ،
وابراهيم ابن العدي ، وابراهيم الصولى والجاحظ وسواهم . ^(٢)

وأهم طابع فى يغلب على هؤلاء الكتاب ، هوحد بين أساليبهم هو (التوازن)
وهو عين ما صر عنه الباقلاى بحجارة : (السبك الكتابى والكلام المعتدل) . وهذا
التوازن ، أو السبك المعتدل أصل عظيم من أصول البلاغة العربية ، بل يذهب
بعض النقاد القدماء الى أنه لا يوجد كلام بليغ يخلو من الازدواج ^(٣) . وهذا رأى يحتفظ
بقيته الى الآن ، لاسيما اذا عرفنا أن حقيقة الازدواج أو الاعتدال صفة جامعة
من صفات الأسلوب الأدبى ، وتعنى بصورة أو بأخرى توفر عنصر الموسيقى فى
النثر الأدبى ، فسواء قلنا الازدواج أو الاعتدال أو التلاؤم أو (الهرمونية)
فالمعنى فى كل هذا الألفاظ واحد . ^(٤) وإن كان ثمة اختلاف بين معانى هذه
الألفاظ ، فهو اختلاف ظاهرى طفيف ، لا يمكن أن يمس تلك الروح الكامنة خلف
تناسق الكلام وتناسب تراكيبه وانسجام ايقاعه .

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٢٧

(٢) انظر : تلمح الأساليب النثرية فى الأدب العربى ، أنيس مقدسى ، ص ٢٢٧

(٣) انظر : الصناعتين ص ٢٦٦

(٤) انظر : دفاع عن البلاغة ، أحمد حسن الزيات ، ص ٢١٦

والواقع أننا حينما نعاود النظر فى ذينك البيتين اللذين توقف عندهما الباقلائي ، واستشف منهما جوهر الصنعة عند البحتري - نجد أنهما يمثلان بصورة دقيقة حقيقة الطريقة الكتابية السائدة فى عصره . ففى البيت الأول :

يعشى الوضى والترس ليس بجنة من حده والدرع ليس بمعقل
نجد أن الازدواج واضحاً تماماً بين عبارة : (والترس ليس بجنة) ، وعبارة :
(والدرع ليس بمعقل) .

وكذا فى البيت الثانى :

مصغ الى حكم الردى فاذا مضى لم يلتفت وإذا قضى لم يعدل
نجد الازدواج أو الاعتدال بين عبارة : (فاذا مضى لم يلتفت) ، وعبارة :
(وإذا قضى لم يعدل) .

وأكبر الظن أننا لسنا فى حاجة الى التأكيد بأن خصائص الأسلوب المزدوج فى بيتى البحتري هذين ، هى الخصائص نفسها التى يمكن أن يلصقها أى باحث يتناول الأسلوب الكتابى السائد فى عصر الشاعر ، سواء أكان ذلك من حيث زنة الفواصل وترتيبها من بعضها البعض ، أو من حيث قصر العبارات وشدة ملائمتها لبعضها البعض^(١) .

والحقيقة أن هذا النمط الكتابى الذى تجلت صورته من خلال هذين البيتين سمى لائحة فى شعر البحتري وحلم يارزمن محالم أسلوبه^(٢) .

فهل يسمح لنا إذن على ضوء جهد الباقلائي هذا أن نقول ان التأثر والتأثير

(١) ركز الاستاذ أنيس مقدسى طبيعة الأسلوب الكتابى المزدوج فى ثلاثة عناصر :
١- أن تكون الفواصل على زنة واحدة .

٢- أن لا تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثانى .

٣- أن تكون العبارات قصيرة متساوية ، ولا فليكن الأخير أطول من الأول . انظر
شعر الاساليب النثرية ص ١٤٣

(٢) سوف نلتقى بأمثلة كثيرة لهذه الظاهرة فى الفصل الذى خصصناه لدراسة
آراء النقاد فى أسلوبه .

كان بين البحتري والكتاب ، ولم يكن بين البحتري وأبى تمام ؟ الحق أن جميع الظروف مهيئة لخدمة هذه الحقيقة الجديدة ، فقد عاصر البحتري سيادة مذهب التوازن الكتابي أحسن معاصرة ، ذلك أن حياته تمتد من سنة ٢٠٦ هـ الى سنة ٢٨٤ هـ على الأرجح . بل إن من المقطوع بصحته حقيقة اتصال البحتري بنوايخ الكتاب في عصره ، أمثال ابراهيم بن المدبر ، وأبى صالح بن يزداد ، وأبى الحسن على بن محمد بن فياض ، وأبى الحباس أحمد بن ثوابة ، وسواهم . كذلك لم يكن اتصال البحتري بهؤلاء الأعلام اتصالا سطحيا يقف عند حدود علاقة شاعر مكتسب بمدح من طبقة راقية ، وإنما كان اتصال البحتري بهؤلاء الكتاب يصل الى درجة الصداقة التي يزول معها كثير من ألوان التحفظ والكلفة .^(١)

على أن ما يهيم قبول فكرة تأثير البحتري بالاجزاء الكتابي السائد في عصره ، بصورة أدعى الى الدقة وأقرب الى المعايير النقدية الموضوعية ، هو تلاؤم حقيقة هذا الأثر الكتابي مع كثير من القضايا المتعلقة بشعر الرجل ، وتفسير هذه القضايا على ضوء هذا الأثر تفسيراً أصيل الى الحق ، وأقرب الى حقائق النقد .

ولعل في مقدمة هذه القضايا قضية انتصار الكتاب لشعر البحتري والتفافهم حوله ، كما نوه الباقلاني بذلك من قبل . فها هنا نستطيع أن نقول ان تعلق الكتاب بشعر البحتري ، قد تم في نطاق (عملية تأثير وتأثير جدلية) ، فكما أثر الكتاب في البحتري بحيث أصبح أسلهم في الكتابة قدوته الفنية ونموذجه الأعلى ، أثر البحتري هو الآخر في جماعة الكتاب ، بحيث أصبح شعره له وقع خاص في أذواقهم ، بل صورة جديدة من أنفسهم تطلعتهم كلما تصفحوا شعره .

كذلك فان من هذه القضايا التي تلائم حقيقة تأثير البحتري بالكتاب ، وسهّل

(١) انظر : وفيات الأعيان : ج ٦ ص ٢٨

(٢) انظر الفصل الذي عقده الصولي عن صلة البحتري بالكتاب في كتابه أخبار البحتري ، ص ١١٢ — ١١٩

تفسيرها على ضوء هذه الحقيقة نفسها — قضية شيوخ عنصر الطباق في شعره وغرامه به —
(١)
غراما يماثل غرام أبي تمام بعنصر الجنس .

فعلى ضوء الأثر الكتابي في شعر البحتري نستطيع أن نقول ان عنصر الطباق من أهم العناصر البديعية التي تحقق للشاعر سمة الاعتدال ، أو التوازن الكتابي ، ذلك أن الطباق لا يكتمل عادة الا من خلال كلمتين متقابلتين على نحو ما من أنحاء التناقض وصرف النظر عن المعنى الذى يراد من الطباق ، فان توفر كلمتين متقابلتين يحقق قيمة صوتية تتمثل في تناسب ايقاع الكلمات ، وبالفعل الموسيقى داخل الاطار الثقليدى لموسيقى البيت الشعرى . وكذلك يمكن أن نضيف الى عنصر الطباق الذى تنبه القدماء الى عناية البحتري به كل ألوان البديع المزوج أو الثنائي ان صح التعبير ، مثل المقابلة والتقسيم وما شاكلهما ، فلبحتري عناية جادة بهذا اللون من البديع ، وديوانه أقرب وثيقة إلينا ، فقلما نجد قصيدة من قصائده ، تخلو من هذه الألوان البديعية الموقعة التى لا تكاد نشك في أنها من أهم الأسرار الفنية الكامنة وراء (الموسيقى الداخلية) في شعره ، تلك الظاهرة التى طالما شغلت النقاد واستهوت أذواقهم .
(٢)
وحسنا أن نمثل على هذه الحقيقة بهذه القطعة من شعره :

بلونا ضرائب من قد نرى	فما ان رأينا لفتح ضريبنا
هو المرء أبدت له الحادثا	ت عزما وشيكا رأيا صليبا
تنقل في خلق سـودد	سماحا مرجى وأسا مهيبا
فكالسيف ان جئته صارخا	وكالبحران جئته مستثيبا

(١) انظر اعجاز القرآن ص : ١١٠ — ١١١

(٢) يعتبر الدكتور شوقي ضيف من أوائل الباحثين الذين لاحظوا ظاهرة الموسيقى الداخلية في شعر البحتري ، وان كان قد ذهب مذهب آخر في تفسير هذه الظاهرة . وقد تعمدنا اختيار القطعة نفسها التى أختارها الدكتور شوقي ضيف ، لى تتضح حقيقة ما نذهب اليه . انظر الفن وذاهبه ، ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) ديوان البحتري : ج ١ ص ١٥١

وحقيقة الموسيقى الداخلية الظاهرة في هذه القطعة ، كتسب وجودها من جهد الشاعر في استخدام البديح الكتابي الموقع بطبيعته ، فقله في البيت الثاني (عزما وشيكا ، رأيها صليبا) مزاجية كتابية ، وهى عبارة موقعة بطبيعتها ، ومع أنها لا تحدث نشازا داخل الموسيقى التقليدية للبيت ، فهى مع ذلك يمكن أن توصف بأنها عبارة ذات كيان موسيقى مستقل * وقس على ذلك عبارة (سماحا مرجى ، وأسفا مهيبا) ، وكذلك عبارة (ان جئت صارخا) في الشطر الأول من البيت الأخير وعبارة (ان جئت مستثيا) المقابلة لها فى الشطر الثانى * فكل هذه العبارات وما يشاكلها ... عبارات مصوغة كتابية فنية ، (استطاع البحترى بحسه الفنى وملكته البلاغية أن يزواج بين موسيقاها الأصلية ، وموسيقى الشعر التقليدية ، فكانت ثمرة هذا الجهد الرائع أن غنى شعره بهذه الموسيقى المكثفة ذات المستهين الموسيقيين الفئري والشعري .

هكذا يتضح أن هذه القضايا الفنية ما يتعلق بشعر البحترى ، وربما غير هذه القضايا - تجد لها تفسيرات ملائمة على ضوء تأثر الشاعر بالاتجاه الكتابي السائد فى عصره * وهذا عندنا من أقوى الأدلة التى يمكن أن يدكن اليها الباحث فى تأييد ما ذهب اليه الباقلاى حينما نفى الصلة الفنية بين أبى تمام والبحترى ، وأثبتها بين البحترى وكتاب عصره .

ومعد ، هذه وسائل الباقلاى فى بحث مذهب البحترى ، الذى تقرر عنده أنه مزيج من الطبع والملكة ، وهى بلا مراء وسائل منهجية ووضوحية ، بل انها غنية وكاشفة * فصنعة البحترى بهذا الوجه الجديد صنعة كتابية تخلو على الأقل من تلك الرواسب ، ومن أوالعضلات التى منيت بها صنعة أبى تمام ، كاحتفاء بالتجنيس ، والاستعارات البعيدة ، وسحاولة المعانى الغامضة ، وما الى ذلك من المعوقات التى يمكن أن تقف فى مجرى الطبع الشعري * وإذا كانت صنعة البحترى قد استرقدت قوامها من خارج دائرة الشعر ، فانما ذلك فى حدود الاحتفاء بالقيم الصوتية وكثيف الموسيقى الشعريه ، وهى قيم فنية صرفة ، لا يمكن أن تحكم معانى الشعر ، أو تتسبب فى غموضها ، بل ان هذه القيم الفنية التى لا تكاد أن تخرج

عن تحسين الإيقاع الصوتي ، المائل في تلاؤم الألفاظ وتناسب التراكيب ، هــى أفضل القيم الفنية التى يمكن أن تلائم موهبة الطبع التى شهر بها البحرى .
ولكى نستكمل دراسة مذهب البحرى على ضوء اتجاه الطبع والمنعة ، لابد لنا من المرور ببعض نقاد المذهب من أسهم فى نقد مذهب البحرى .

وأتى ابراهيم بن على الحصرى فى المقدمة * وهو على أية حال ذو بضاعة يسيرة فى مجال النقد الأدبى ، وضاعته هذه لاتتجاوز الآراء المقتضية أو الغواطر السانحة مما هو مبعوث فى كتابه المشهور (زهر الآداب وشعر الآلهاب) .

وعلى الرغم من ذلك فقد ظفرتنا للحصرى برأى أصيل فى مذهب البحرى ، استهلسته بالحديث عن شعر الطبع وشعر المنعة * قال : " قلت : والكلام الجيد الطبع مقبول فى السمع ، قريب المثال ، بعيد المثال ، أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجة ، يدنو من فهم سامعه ، كدنه من وهم صانعه * والمصنوع مثقف الكعب ، معتدل الأنوب ، يطرد ما الهدى على جنباته ، هجول رونق الحسن فى صفحاته ، كما يجول السحر فى الطرف الكحيل ، والأثر فى السيف الثقيل * وحمل الصانع شعره على الأكراه فى العمل ، وتنقيح المباني دون اصلاح المعاني يعنى آثار صنعه ، هطى أنسوار صيفته ، ومخرجه الى فساد التحصيف ، وقبح التكلف * والقاء المطبوع بيده الى قبول ما يبعثه هاجسه ، وتنفته وسامسه ، من غير اعمال النظر ، وتدقيق الفكر ، يخرجـه الى حد المشتهر الرث ، وحيز الغث ، وأحسن ما أجرى اليه ، وأعمل عليمـه ، التوسط بين الحالين ، والمنزلة بين المنزلتين من الطبع والمنعة * * * والبحرى عن هذا القوس ينزع والى هذا النحو يرجع " (١)

وموقف الحصرى هذا موقف لامع ، يدل على نظرات صائب وخبرة واعية بفن النقد الأدبى ، وفى كلام الناقد ما يدل على وهبه بطبيعة تيارى الطبع والمنعة ، اللذين طالما تجاذبا أدب الحرية * فقد عرض الحصرى كل تيار الى جوار خصائصه الفنية ، بطريقه منظمه قلما نعرف لها نظير عند السابقين * فهذا شعر الطبع يتحلى بخصائص فنيه معينه :

أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجة
قريب المثال ، بعيد المنال

يدنومن فهم سامعه ، كدنه من وهم صانعه •

وعلى الرغم من أن هذه الخصائص الفنية جاءت بها الحصرى فى قوالب أدبية ،
قد تحجب بعض معالم موضوعية النقد الأدبى ، على الرغم من ذلك فان هذه
الخصائص ، تؤكد جمال شعر الطبع ، وما ينطوى عليه هذا الجمال من جاذبية وسحر
فنى ، تتمثل فى جودة توصيل لغة هذا الشعر ، وقوة تأثيرها ، بحيث لا تكاد
تفقد شيئاً ذال بال من شحنتها العاطفية • ومع أن هذه المظاهر الفنية توحى
ببدائية هذا النمط من الشعر ، وسهولة قرصة ، فهى ليست سوى مظاهر
خادعة ، وأغشية شفافه تخفى وراءها سر العبقرية المجهول ، الذى يطبع
هذا اللون من الشعر بطابع (السهل الممتنع) .

والى جانب شعر الطبع ، يبرز الحصرى خصائص شعر الصنعة • فهو على حد تعبيره :
معتدل الأنوب ، مثقف الكعوب •

يطرد ماء البديع على حناته ، ويجول رواق الحسن فى صفحاته •
وهذه خصائص تدور حول تهذيب أسلوب هذا اللون من الشعر ، وشدة العناية
به ، بحيث يبدو متماسكاً قوياً لا أثر فيه للضعف أو الاختلال الذى ربما يطرأ على
شعر الطبع ، نتيجة ارساله على السجية ، وأغفائه من التنقيح والتفتيش • وإلى
جانب القوة العائلة فى أسلوب شعر الصنعة يلحظ الناقد من طرف خفى فنية
البديع وما تنطوى عليه من قدرة على أسر الحسن الجمالى •

على أن أصالة الحصرى لم تقف عند هذا الحد فحسب ، بل تتجلى فى
نقده لكلا الاتجاهين ، خاصة حينما يحاول كل اتجاه أن يسيطر على الشعر
سيطرة تامة ، فان كل اتجاه والحالة هذه يقف بالشعر على شرفة الاخفاق ، فشعر
الصنعة عرضة للتكلف والجهد حيث لا يبيح آخر الأمر بحاطفة ولا ينهض بتأثير • وشعر
الطبع عرضة هو الآخر للضعف وهلهلة البناء الشعرى ، وسطعية الشعر نفسه •

والموقف الصحيح في نظر الحمصى يكمن في التقاء تيارى الطبع والصنعة ، وتزواجهما في منح واحد ، بحيث يمكن لكل أجنحة الفن وإمكانياته التعاون على نقل الشمر الى أقصى أفق ممكن من السمو والجمال .

وقد انتهى الحمصى كما رأينا الى أن مذهب البحترى هو الذى يمثل الموقف الصحيح ، أو الموقف المتكامل من الطبع والصنعة . وعلى الرغم من أن الحمصى لم يتناول مذهب البحترى في حد ذاته بشئ من الدراسة أو التحليل ، فتحليله لمذهبه الطبع والصنعة على هذا النحو الذى مررنا ، من أبلغ الأدلة على أن الرجل قد ثقق شعر البحترى ، وتشبع به ، وأن رأيه — لهذا السبب — يمكن أن يؤخذ مأخذ الاعتبار . فهكذا جاء رأى الحمصى حلقة جديدة وقوية في سلسلة اتجاه الطبس والصنعة الذى بدأناه بالقاضى الجرجانى . هذا اذا لم يكن رأى الحمصى مبس أكثر الآراء مراحة في التنبيه الى مذهب البحترى ، وأنه يقوم على التوازن الدقيق بين الطبع والصنعة .

وتختم نقاد هذا الاتجاه بعلم بارز من أعلام النقد الصرى في القيروان ، ذاك هو الحسن بن رشيق القيروانى صاحب كتاب العمدة . فقد حفظ لنا القيروانى فى كتابه هذا كثيرا من نصوص النقد الأدبى الثمينة مما ورثه عن تراث المشرق . كما نجد له بين الحين والحين لفتات أصيلة في شعر البحترى سوف تعرض لها في أماكنها الخاصة من هذا البحث .

على أن الذى يهمنا هنا بصفة خاصة ، انما هو رأيه في مذهب البحترى . وأتى هذا الرأى من خلال حديث القيروانى عن صنعة أبى تمام والبحترى . يقول : " واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القضاة ، يستبدل بذلك على جودة شعر الرجل وصدق حسه ، وصفاً خاطره . فأما اذكثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، واثار الكلفة . وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصع من غير قصد ، كالذى يأتى من أشعار عيسب والبحترى وغيرهما . وقد كانا يطلبان الصنعة صولعان بها : فأما عيب فيذهب الى حزنسة اللفظ ، وما يملأ الأسماع منه ، مع التصنيع المحكم طوعا بكرها ، يأتى

للأشياء من بعد ، ومطلبها بكلفة ، وأخذها بقوة * وأما البحتري فكان أملح صنعة ، وأحسن مذهبا في الكلام ، يسلك منه دماثة وسهولة مخاحكام الصنعة وقرب المأخذ (١) لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة * .

ولحل أول ما يتبادر الى الذهن من حديث القيرواني هذا هو أن البحتري في نظره من شعراء الصنعة شكلا ومضمونا ، لاسيما حينما قال : (وليس يقبجه البتة قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري ٠٠٠) . فظاهر هذا الكلام يوحى الى المتعجب بأن القيرواني يفسح البحتري الى جوار أبي تمام من حيث الكلف بالصنعة ، والتأتى اليها بكل سبب . ولكن حديث القيرواني هذا ، لا يعدو أن يكون صورة اجمالية يليها تفصيل دقيق (٢) .

نعم لقد فصل ابن رشيق هذه الصورة الاجمالية ، حينما وصف صنعة أبي تمام على حد ذاتها بالتكلف ، واستكراه الألفاظ الجعيدة بالقوة والاقتصار * وحينما وصف صنعة البحتري بالملاحة ، والحسن والدماسة والسهولة ٠٠٠ . ومع أن هذه الأوصاف التي رصدها القيرواني في مجال حديثه عن صنعة البحتري أوصاف انطباعية ، فهي أفضل ما يمكن أن يميز استقلال صنعة البحتري ، وهدم انتسابها الى صنعة أبي تمام .

(١) الحمدة : ج ١ ص ١٣٠

(٢) من خلال هذه الصورة الاجمالية فهم بعض المعاصرين موقف ابن رشيق بين الشعارين * فالدكتور شوقي ضيف يقول :
" ومن لا نخلو غلو ابن رشيق فنسلكه (يعنى البحتري) مع أبي تمام في طائفة واحدة " . الفن ومذاهبه ص ١٩٢

وقد تابع الدكتور محمود الهمداني شوقي ضيف في هذا ، فقال عن رأى بسن رشيق اعتبر أبا تمام والبحتري من أصحاب مذهب الصنعة على حـد سواء ٠٠٠ " السخ ٠٠٠ الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ص ٣٩٠

وهما يكن الأمر فان حديث القيرواني عن صنعة البحترى يشهد بأن الناقد قسسد أخذ في اعتباره قضية تلاقى تيارى الطبع والصنعة عند البحترى ، واعتزاجهما فسى مجرى فنى واحد • والشاهد هو هذه النحوت التى نعت بها الناقد صنعة البحترى ، فانها نحوت انطباعية كما أشرنا ، كثيرا ما ردها النقاد فى مجال وصف الشعر المطبوع (١) بل ان القيروانى أدرج فى وصفه لصنعة البحترى سمة فنية من أهم سمات أسلوب الشعر المطبوع ، بل من أهم السمات التى تركها الطبع فى أسلوب شعر البحترى ، تلك هى سمة (قرب المأخذ) التى سوف نتحرف عليها ، على وجه صلتها بطبع البحترى ، حينما تعين دراسة آراء النقاد فى أسلوبه •

ومعد ،

اكتملت أمامنا معالم الصورة الثالثة لمذهب البحترى • وإنها الصورة خليفة بأن نقف أمامها ، وأن نطيل التأمل فى معالم النضج والكمال فيها •

ولعل أول ما يستمرى انتباهنا فى موقف نقاد الاتجاه الثالث ، ازاء مذهب البحترى ، هو أنه موقف وسط عار عن التطرف البغيض ، أو الجمود المذهبى الذى كان وسما لاثقا على الاتجاهين السابقين ، اذ لم يفضل نقاد الاتجاه الثالث بين الشاعر ومصره وما غلب على هذا العصر من صبغة فنية ، كما هو الحال مع نقاد الاتجاه الأول الذين نحووا بالبحترى الى الأوائل ، ولم يأبهوا الى ما فى شعره من يذمر العصر وهناصر الجديد • كذلك لم يخص نقاد الاتجاه الثالث الشاعر فى غمار الديدح ، أو ينتهوا به الى أنه صورة تقليدية لأبى تمام ، كما هو الشأن مع نقاد الاتجاه الثانى الذين حاولوا جهدهم فى الصاق البحترى بأبى تمام ، وأنه مقلد له لا يعرف بديعا سوى بديح أبى تمام ، ولا يرى طريق الشعر الا بعينى أبى تمام • ومن هنا يكون الموقف الوسط ، هو أسلم المواقف وأبعدها عن نقائص الموقفين السابقين ، كما أنه أقرب الى منطق الواقع ، وأشد صلصة بمفاهيم التطور ، وما تتطوى عليه من حقائق ، كما مزجة الأصالة بالمعاصرة ، ونسور

(١) انظر رأى الحصرى الألف الذكر ، وانظر رأى ابن قتيبة فى المطبوع : الفصل الأول ص ٨ •

الجديد من خلال القديم .

وإذا كان الاعتدال أو الموقف الوسط معلما يارزا من معالم الصورة الثالثة لنقــــــاد مذهب البحترى ، فان ثمة معلما آخر لا يقل أهمية عن هذا . ويمكن هذا المعلم فى طريقة بناء الأحكام النقدية ، فعلى الرغم من ضعف المنهجية النقدية عند القدماء بوجه عام ، فقد لمسنا عند نقاد الاتجاه الثالث غير قليل من الأناة والتحفظ ففى إطلاق الأحكام النقدية ، بل لمسنا وسائل نقدية جادة ، خاصة عند أبى بكرى الباقلانى الذى أثار قضايا فنية صرفة ، كما أعتمد على التحليل والمقارنة فى بعض المواضع . وصورة عامة فان وسائل نقاد الاتجاه الثالث تعتبر أكثر تطورا ، وأقرب الى دائرة الموضوعية ، خاصة حينما تقاس بوسائل السابقين من النقاد .

والى جانب هذين المعلمين البارزين اللذين اتضحا معنا فى الاعتدال ، وموضوعية الوسائل الى حد ما ، يبرز معنا معلم ثالث ، هو طبيعة النتائج التى انتهى اليها نقاد الاتجاه الثالث ، وأهمية هذه النتائج كذلك . ففضلا عن حقيقة مزج البحترى بين الطبع والصنعة ، تلك الحقيقة التى تهاورها النقاد الأربعة ، كل من جانبه الخاص وطريقته الخاصة — هناك حقائق جديدة كل الجدة ، يمكننا منها حقيقة صنعة البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى الذى هو فن الكتاب فى القرن الثالث ، وليس شعرا بى تمام كما غلب على ظن الكثير . ولا نحسب أن نسترسس فى تبيان ما يترتب على هذه الحقيقة من أمور ، كقابلية الشعر العربى للانفتاح منذ القديم ، وكطبيعة التأثير والتأثير بين الأجناس الأدبية القديمة المخ ولكن يمكننا التوجه بأقل ما فى هذه الحقيقة ، وهو ظهور البحترى فى ثوب جديد ، ينفى عنه وصمة التقليد ، سواء " تقليد القدماء " والرضا بمذهبهم الذى هو مذهب الطبع الخالص ، أو تقليد أبى تمام والرضا بمذهبه الذى هو مذهب البديع الخالص . لم يتوارى البحترى فى ظلال الآخرين اذن ، بل ظهر كشاعر أصيل قابيل للتأثر والتأثير ، فى حدود ما يلائم ذوقه البلاغى ، ويتفق مع موهبته الشعرية . فقد أعرض البحترى عن مذهب أبى تمام ومعضلاته البديعية ، وأقبل على الكتاب وطريقته .

فقبس منها النخعات الموقفة ، والموسى ، الداخلية التى لا يكاد يخطئها من لـمـه
أدنى ذوق أدبى •

هذه أهم معالم النضج وناحى الكمال فى الصورة الثالثة والأخيرة لمذهب
البحترى • وهى معالم وناح متطورة خلت منها أو كادت الصورتان السابقتان ،
الأمر الذى يجعلنا نؤكد أن الصورة الأخيرة ، وانطوت عليه من حقائق لامعة
هى الصورة الخليفة بالبقا ، بل انها الجديدة بأن تعدل كل المفاهيم ، لاسيما
تلك المفاهيم الخاطئة التى تأثرت بما فى الصورتين السابقتين •

الباب الثاني
الأصول الفتنية لمذهب الجُنَيْري

الفصل الاول

((الأسلوب))

تمهيد : في الأسلوب الأسمى ، ولأسلوب للنشر ،

الأسلوب هو طريقة الأديب الخاصة في اختيار اللفظ وتأليفها للتعبير بلفظ المعاني بقصد الإيضاح والتأثير . وهو لا معنى ألفاظا مجردة أو قوالب فلفضة ، " بل المقصود من كتاب العام وطريقته في التأليف والتعبير والاحساس على السواء " . وبعبارة موجزة ، ان الأسلوب صورة وفكرة ، وجسم روح في وقت واحد .

والأسلوب في صرف النقد المبرح لا يختلف كثيرا عما قد بنا . فقد عرفه الاطام عبد القاهر الجرجاني بأنه " الضرب من النظم والطريقة فيه " .^(١) تعريف موثق ، يشمل الخاص والعام . فالنظم هو الأسلوب أي كان ، والضرب هو الذي يحدد خصوصية الأسلوب . فالأسلوب أديب من الأدباء ، هو ضرب من النظم ، والأسلوب جنس من الأجناس الأدبية ، هو كذلك ضرب من النظم ، والأسلوب لغة من اللغات هو أيضا ضرب من النظم .

وقد عرض ابن خلدون لمعنى الأسلوب وما المراد به عند النقاد ، فقال : " ... عبارة عندهم عن المتوال الذي يمتزج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتباره اقادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتباره اقادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو

(١) انظر : الأسلوب ، أحمد الشايب ، ص ٤٤ . وانظر : دفاع عن البلاغة

ص ٧٠ .

(٢) في الأدب والنقد : ص ١٠ .

(٣) دلائل الإعجاز : ص ٤١٨ .

وظيفة البلاغة والبيان . . . انما يرجع الى صورة ذهنية . . . وتلك الصورة ينتزعها
الذهن من أعيان التركيب ، وصيرها في الخيال كالثالب أو العنوال ثم ينتقى التركيب
الصحيحة عند العرب ، باعتبار الاعراب والبيان ، فهرصا فيه رصا كما يفعل البنس
في الثالب أو النساج في العنوال ، حتى يتسع الثالب بحصول التركيب الوافية بمقصود
الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة ، باعتبار ملكة اللسان العربي فيه . فـسان
لكل فن من الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة ^(١) .

ويتضح من كلام ابن خلدون هذا ، الماء بتمريف الامام عبد القاهر السابـق ،
خاصة حينما عبر عن الأسلوب بالعنوال أو الثالب ، أى الهيئة التى تنتظم فيها
التركيب . غير أنه ركز في كلامه على جانب آخر ، ربما لم يسبق اليه من قبل .
ذلك هو كيفية استفادة الأسلوب ، أو طريقة تحصيله . فالأسلوب عند ابن خلدون
صورة ذهنية للتركيب لا يمكن تحصيلها الا بعد اطلاع واسع على كلام العرب
ومراقبة وإعية لجريان طرائق النظم العربى . أو هو كما عبر في موضع آخر " هيئة
ترسخ في النفس من تتبع التركيب في شعر العرب " . وإذا اتضح أن تبلور الأسلوب ،
وارتسام آثاره في النفس ، لا يكون الا عن طريق التنبع بالأدب والممارسة لـه
— تكون قضية السلم التعميدية ، كالنحو والبلاغة ، قضايا طاسمية في تحصيل
الأسلوب . نعم انها شديدة بعد ذلك في ضبط ما يسدر عن المنشئ ، لأنها معايير
أصلا ، وليست أمثلة تحتذى من يداية الطريق .

والملحظة أن ابن خلدون لم يناقش مبدأ خصوصية الأسلوب الأدبى ، حتى
انه ليخيل لمن يمر على كلامه هذا أن الأسلوب — عنده — لا يعدو قضية تقليد
للآخرين ، لا أثر فيه لخصوصية المنشئ ، وتكته الخاصة — وهذا هو ما فهمه
بعض الباحثين ولكن يبدو أن مثل هذا الفهم فيه نوع من الإجحاف بإبن خلدون ^(٣) .

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٣ — ٤٧٤

(٢) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٤

(٣) انظر : الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون ، د . محمد عيد ، ص ٤٩

فهو ما دام أنه يتكلم عن الأسلوب في الميدان الأدبي ، فلا بد أن تفهم خصوصية الأسلوب
ضمنا ، لأن أي أسلوب أدبي يتطور دائما على جانبي الخاص والعلم ، أو الشخصي ،
واللاشخصي . ولا شك أن العلم هو عقيدة لغة القم التي نصح خيوطها الأجداد
وأن الخاص يمكن اكتشافه بعد ذلك حينما تحاول دراسة أي أسلوب شخص .

أسلوب الشعر :

يجب علينا قبل أن نطرح أي تصور لأسلوب الشعر أن نؤكد في هذا الجانب
حقيقة ذات أهمية خاصة ، هي أن لغة الشعر بوجه عام لغة تركيبية ،
وأن لغة النثر بوجه عام لغة تحليلية ، والسبب هو غلبة الأفعال على
الشعر ، وغلبة التفكير على النثر .
(١)

مثل هذه الحقيقة قد تشيدنا في أن نتعمق ما يطرح من تصورات نقدية أزا^١ أسلوب
الشعر . هذا من جانب ومن جانب آخر ، فإن من شأن هذه الحقيقة أن تثقنا شعر
التورط في تحديد أسلوب الشعر بخصائص معينة ، قد لا تكون موضع اتفاق جميع
النقاد . لاسيما أن فن الشعر فن لا يمكن تعريفه ، وحتى لو أمكن تعريفه فلن
يقنع هذا التعريف كل النقاد .

لنقل مثلا أن أسلوب الشعر يمتاز بالوزن والقافية ، وأن كلماته محقولة ، وأن الصور
الفنية فيه أقوى ، وأن تركيبه أكثر حرية من تركيب النثر من حيث التقديم والتأخير
وأن هذه التراكيب في الشعر أميل إلى الإيجاز والقصد .
(٢)

ولنقل مرة أخرى أن أسلوب الشعر يعتمد التصوير البياني أكثر مما يعتمد التصوير

(١) انظر : الأدب وفنونه ، د . عز الدين اسطاعيل ، ص ١٣٣

(٢) انظر : الأسلوب ، ص ٦٤

المباشر . ولنقل مرة ثالثة ان اثاره الشعورية والاحساس مقدمة في الشعر على اشارة
(٢)
الفكر المبهودة في النثر ، كالقصة والمسرحية .

ان كل هذه التصورات وغيرها ترجع الى جوهر اللغة في الشعر ، وانها تركيبية
وليس تحليلية . ومعنى ذلك ان اللفظة في الشعر عبارة عن ذرة متفجرة بطاقات
فنية متنوعة . فهي " محتوية على ، وايحاء ، خيالي ، وصوت سموي " . وربما يكون
فيها طاقات فنية اخرى ، لم يحسن اكتشافها بعد . هذا الى جانب ان الكلمات
في الشعر " لا تكفى بان يكون لها معنى فقط ، بل تشير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت
او بالمعنى او بالاستتقاق - او حتى كلمات تعارضها او تنفيها " . وهكذا يتضح
(٤)
ان لغة الشعر ، بكتائفيها الفنية هي اساس كل التصورات النقدية التي تحاول ان
تميز لنا اسلوب الشعر عن غيره من الاساليب .

اما اسلوب الشعر في نقدنا العربي القديم ، فأكبر الظن انه لم يدرس السوي
الان دراسة جادة ، تعالج كل التصورات النقدية القديمة التي دارت حول الشعر ،
هناك مثلا تصور تقليدي لا يميز الشعر عن غيره بأكثر من عنصر الوزن ، او العنصر
الموسيقى . ويمكن ان نلتقي بهذه النظرة عند ابن طباطبا العلوي في تعريفه للشعر
بانه " ... كلام منظم بائن عن المنثور ... بما خص به من النظم " . ويتكرر
(٥)
الموقف نفسه عند قدامة بن جعفر في القرن الرابع . وعند ابن رشيق القيرواني
في القرن الخامس . ويبدو اننا لسنا بحاجة الى القول بان عنصر الوزن وحده
رغم أهميته ، أقل من ان يكون الفارق الوحيد بين الشعر وسواه من فنون النثر الاخرى
ولعل أقرب شفرة في هذا التعريف هو انه يفتح الباب على مصراعيه لكل قول موزون
حتى لو كان ذلك منظومات العلم ، كمنظومات النحو والفقه .

(١) انظر : الأدب وفتوته ، محمد مندور ، ص ٤٠

(٢) انظر : النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٢٢

(٣) الاسمين الجماليين في النقد العربي ، ص ٣٦٨

(٤) نظرية الأدب : ص ٢٢٥ (٥) عيار الشعر : ص ٣

(٦) انظر : نقد الشعر ، ص ١١ (٧) انظر : العمدة ج ١ ص ١١٩

والى جانب هذا التصور التقليدى ، كان ثمة تصور آخر - غير مشهور - يلمح على الجانب الابداعى من الشعير ، أو يقرن الشاعرية بالمفطنة . ويرجع هذا التصور فيما نعتقد الى كبار اللغويين الذين عاشوا فى القرن الثانى هـ كيونس بن حبيب ، والخليل بن أحمد . فيونس كان يقول : " انما سمى الشاعر شاعرا ، لأنه يشعر من تأليف الكلام ونظمه ما لا يشعر به غيره " . ويؤكد الخليل على أن من مزايا الشعراء " استخرج ما كلت الاسن عن وصفه ونمته ، والأدهان من فهمه وإيضاحه " . ولا يبعد سببونه عن هذين ، فقد كان يرى أن الشاعر (١)
(٢)
(٣)
" سمى شاعرا لفطنته " .

ومثل هذه التصريفات التى تلح على الجانب الابداعى فى الشعر ، تدلنا دلالة واضحة على أن فى أذهان هؤلاء الشعراء من اللغويين تصورا متطورا للشعر ، وأن هذا التصور يتصل بنوعية الادراك التى يمتاز بها الشاعر .

ويبدو أن أفضل دليل - عند هؤلاء - على فطنة الشاعر ، وعلى امتياز ادراكه ، هو قدرته على انتاج الصورة الفنية . ولهذا السبب تكثر فطنة الشاعر بقدرته على التشبيه ، على نحو ما نجد عند المبرد الذى يذهب الى أن " أحسن الشعر ما قارب فيه القائل اذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيسه بفطنته على ما يخفى على غيره " . وهكذا يتضح أن اللغويين لم يكن يعثيهم نفسى أمر الشعر ، وكيفية تمييزه ، أو الوزن ، أو العنصر الموسيقى ، بل كان يعثيهم أمر آخر ، يتصل بالخيال ، ووضوح الصور الفنية فى الشعر .

وأغلب الظن أن تصور اللغويين هذا ، قد أخذ سبيله الى بعض النقاد فسمى

(١) نور القيس المختصر من المعقبات : ص ٤٩

(٢) منهج البلغاء : ص ١٤٤

(٣) لسان العرب : ج ٦ ص ٧٧

(٤) الموشح : ص ٣٨٠

القرن الرابع ، وعلى رأس هؤلاء ، ابن أبي عون الذي يرى " أن الشعر مقسم على ثلاثة أنحاء ، منه المثل السائر ٠٠٠ ومنه الاستعارة الغريبة ، ومنه التشبيه الواقعي النادر ٠٠٠ وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلهم وسطاء أو دون ، لا طائل فيه ، ولا فائدة معه ^(١) " ويتضح من رأى هذا الناقد أهمية الصورة الفنية في الشعر ، بل أن ابن أبي عون يحدد الشعر بمدى توفر عنصر (التصوير البياني) فيه . أما ما اتضح خلوه من هذا العنصر فهو كلام لا فائدة فيه . ويخيل لنا أن مثل هذه النظرة التي أخذت منذ وقت مبكر تستشعر أهمية عنصر التصوير البياني في الشعر ، أثارت فيما بعد ما يشبه الشك ففى جدوى تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى . ولعل هذا ما نجده عند صاحب " البرهان " الذي يرى أن " الشاعر من شعر يشعر شعرا فهو شاعر ٠٠٠ ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بحالا يشعر به غيره ٠٠٠ فكل من كان خارجا عن هذا الوصف ، فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى " . ويتضح من هذا الكلام أن الشاعرية تقتاز في نظر صاحب البرهان بالفرديّة ، التي أفضل ما يميزها اعتماد الشعر على الصورة ، كما رأينا عند اللخوين ، وفي كلام المبرد خاصة . أما قضية الوزن والقافية فلم تعد في نظر هذا الناقد من الأمور التي يؤرّك بها في مجال تمييز الشعر ، والتعرف على أبرز سماته الخاصة . والواقع أن هذا التركيز على العنصر التصويري في الشعر كان في مكانه أن يدخل تحديلا مبكرا على تعريفه الشائع في كتب كبار النقاد . لكن يبدو أن هذا التعديل لم يحدث إلا في وقت متأخر جدا ، وعلى وجه التحديد ، نلتقي بهذا التعديل عند ابن خلدون ، الذي يقول : " وإذا تقرر معنى الأسلوب ما هو فلنذكر بعده حسدا

(١) التشبيهات : ص ١ - ٢

(٢) البرهان في وجوه البيان : ص ١٦٤

أو رسماً للشعر به تقيم حقيقته على صعوبة هذا الموضع . فانا لم نقصف عليه لأحد من المتقدمين فيما رأيناه " وقول المروزيين في حده : انه الكلام الموزون المقفى ، ليس بحد لهذا الشعر الذى نحن بصدده ، ولا رسم له ... فنقول : الشعر هو الكلام البليغ ، المبني على الاستعارة ، والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الدجى على أساليب العرب المخصوصة به " . وعلى الرغم من أن ابن خلدون يحاول أن يخدمنا بأنه أول من أدرك فداحة الخطأ في اقتصار تعريف الشعر على الوزن والقافية ، أو التعريف المروزي كما سماه ، على الرغم من ذلك يظل لابن خلدون فضل جبر التعريف التقليدي المتوارث ، حينما أدرك أهمية عنصر التصوير البياني في الشعر من خلال أبرز أنماطه المعروفة كالاستعارة والأوصاف وعلى وجه الدقة ما تقوم عليه الأوصاف كالتشبيهات ، ونحوها من وسائل التصوير البياني . وبهذا نستطيع أن نقول ان أفضل تصور لأسلوب الشعر عند القدماء هو تصور ابن خلدون هذا . فقد استفاد الرجل من التعريف التقليدي عنصر الموسيقى ، وما يتصل به كالقافية . كما استفاد عنصر التصوير البياني من تلك اللحظات الرائعة التى ظهرت لنا عند كبار اللغويين ومن تلاهم من النقاد .

دراسة الأسلوب :

ليس هناك منهاج واحد متفق عليه ، فيما يتعلق بدراسة الأسلوب ، والتأني إلى كشف أسرار الفنية ، والتعمق فيها . ذلك أن الزوايا التي يمكن أن ينظر منها الناقد إلى الأسلوب أكثر من أن تحصر ، فمن النقاد اليوم " من بحث عن روح الكاتب ، أو الشاعر ، وما فيها من صدق الاحساس والأصالة . ومنهم من يؤثر روح التعبير الفني وما فيه من جمال في الصياغة ، واحكام في الصور . ومنهم يؤثر الكلمة الخلاقة من ناحية قدرتها على الإيحاء والتصوير . ومنهم من يؤثر روح العصر ، وما يشيع فيه من مذاهب وأساطير ، وتيارات فكرية أوروبية " .^(١) ولعل السرفي تصدد هذه الزوايا واختلاف وجهات النظر إلى الأسلوب ، يرجع إلى طبيعة الأسلوب الأدبي المعقدة ، من حيث أنه " مركب فني من عناصر مختلفة يستمدّها الفنان من ذهنه ، ومن نفسه ، ومن ذوقه " .^(٢) فاحتسوا الأسلوب على هذه العناصر هو في الغالب ما يؤثر على اختيار الناقد ، وانصرافه إلى ناحية معينة من نواحي الأسلوب ، يطيل وقته أمامها ويتدبر أسرارها .

وإذا أنعضا النظر في طبيعة دراسة الأسلوب الأدبي في النقد العربي ، رأينا أن بجانب الشكل أو الصياغة الفنية ، هو الجانب الذي استهدفه النقاد العرب ، واستعدوا على اهتماماتهم . فقد ركز نوابغ النقد العربي ، اهتمامهم من الجاحظ إلى الامام عبدالقاهر على هذا الجانب تركيزا بالغا .

فالجاحظ مثلا كان يرى أن " المعاني مطروحة في الطريق يحرفها الحبيس والحري والبدوي والقوي والمعدني " ، ولما الشأن في اتامة الوزن ، وتخسير

(١) النقد التطبيقي والموازنات ، د . محمد الصادق عفيفي ، ص ٢١٠

(٢) دفاع عن البلاغة : ص ٧٦

اللفظ وسهولة الخروج ، وكثرة الماء ، وفي صفة الطبع ، وجودة السبك " (١) وحتى ذلك ، أن محقق الاهتمام عند الجاحظ ، هو الشكل ، أو الصياغة التي تحتبس في نظره مجلى عقوبة الأديب ، وسر خصوصية .

ولا يبعد الأمدى كثيرا عن الجاحظ ، فهو مثله يرى أن " حسن التأليف ورعاة اللفظ يزيد المصنى المكشوف بها " وحسنا وروفا حتى كأنه أحدث في نفسه غرابية لم تكن ، وزيادة لم تحدد " (٢) فالصياغة الأدبية في نظر الأمدى ، هي موطن الجمال الأدبي (البهاء ، والحسن ، والرواق) ، وستودع الأسرار الفنية فيه .

وربما يكون الامام عبد القاهر وحده هو الناقد المجلى في هذا المضممار . فهو على حد علمنا أبرز ناقد استطاع أن يتولى نظرية الصياغة الأدبية بالبحث والتحليل البهادين . ولقد نعى على جماعة النقاد قبله ، وقوفهم عند حدود التقرير السطحي لأهمية الصياغة الأدبية ، أو التعبير الفني . إذ لا يكفى فسى اعتقاده أن يقال عن هذا التعبير الفني : " انه خصوصية في كيفية النظام ، وطريقة خصوصية في نسق الكلام بعضها على بعض " (٣) بل لابد للناقد البناد فسى نظره من أن يصف تلك الخصوصية ، ويبينها ، وذكر أمثلتها ، وأن يقول : " مثل كيت وكيت " (٤) .

والملاحظ أن الامام عبد القاهر هو الناقد الوحيد فيما تعلم - الذى استطاع أن ينطليح بمثل هذه المهمة الصعبة ، أعنى مهمة تحليل النصوص الأدبية في الشعر والنثر ، والنصوص على أسرارها الفنية . وفي كتابيه الرائعين (دلائل الاعجاز) ، و (أسرار البلاغة) تطبيقات أدبية ، وتحليلات بلاغية مسبهة تصدق حقيقة ما قلنا .

(١) العيون : ج ٣ ص ١٣١ - ١٣٢

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٥

(٣) دلائل الاعجاز : ص ٨١

(٤) دلائل الاعجاز : ص ٨١

أسلوب البحترى

اشتهر البحترى عند القدماء ببلاغة أسلوبه الشعرى ، فهو فى نظريهم
ساحر الكلمة ، وشعره " سلاسل الذهب " ^(١) بل لا نكاد نجد وسطاً أدبياً
قدماً إلا وفيه ما يشير الى الاعجاب البالغ الذى تلقى به القدماء أسلوب هذا
الشاعر .

ليس الكتاب وحدهم — كما عرفنا من قبل — هم الذين أعجبوا بشعر البحترى ،
وانساقوا خلف سحر عبارته الفنى ، بل ان فى وسط البلغاء من كان يقول : —
" (استظهري على البلاغة بثلاثة : القرآن ، وكلام الجاحظ ، وشعر —
البحترى " ^(٢) وربما يكون الشعراء من أكثر الأدباء تفعيلاً بأسلوب البحترى ، ولاقته
الرائعة . ولو ذهبنا نستعرض اشارات الشعراء الى بلاغة البحترى ، وأثرهم بها ،
لطال بنا المقام . ولكن يكفي أن نذكر هنا تنوع القاضى الجرجاني ببلاغة البحترى
اذ يقول الجرجاني فى وصف قصيدة من قصائده ، وهدى تأثره فيها بالبحترى : ^(٣)

أهدت لمجدك حلقة موشية

تكمو الحسود كآبة وذبولاً

أحييت حميماً والوليد ففصلاً ^(٤)

منها وشائع نسجها تفصيلاً

فأفادها الطائي دقة فكره

والبحترى دماشة وقبلاً

على أن الذى يهمنا بعد ذلك ، هو أن شهرة البحترى ببلاغة الأسلوب الشعرى ،
كانت عاملاً قوياً خلف تنوع النقد الى هذا الأسلوب الجميل ، وضرورة دراسته
وتحليل عناصره ، ومكوناته الفنية .

(١) وفيات الأعيان : ج ٦ ص ٢٣ — (٢) انظر الفصل الثانى ص

(٣) مقدمة ديوان البحترى : ج ١ ص ٦

(٤) يتيمة الدهر : ج ٤ ص ٢٠ — ٢١ . وانظر امتداح أبى الحسن محمد بن عبد الله
السلامى لشعر البحترى ، وأدعاء تأثره به فى : يتيمة الدهر ، ج ٢ ص ٤٢٩ .

(٥) وانظر : كذلك طائر القلوب فى المضاف والمنسوب : ص ٢٢٤
الوشائع : جمع وشيعة ، وهى لحمه الثوب .

١- ألفاظه :

اللفظة وسيلة الأديب في التعبير فيها يتصل الأديب بجمهرة الناس ، ومن طريقها يبلغ رسالته • ومن هنا اهتم النقاد - قديما وحديثا - بمصالفة الألفاظ في الأدب ، أذ نظروا إليها من زوايا عدة ، نظروا إليها أحيانا من زاوية لغوية صرفة ، ونظروا إليها كذلك من زاوية بلاغية فنية ، وربما نظرُوا إليها من زوايا أخرى •

والنقد الذي تيسر لألفاظ البحترى ، يمكن أن ينقسم الى قسمين ، قسم لغوي صرف ينظر الى اللفظة من حيث الاعتبارات اللغوية الخالصة • وقسم بلاغي ينظر الى اللفظة نظرة فنية جمالية من حيث الاعتبارات البلاغية المعروفة •

أ - ألفاظه على ضوء المقياس اللغوي :

على الرغم من تحفظ البحترى ، وشدة عنايته بشعره ، خطأه بعض النقاد في كثير من استعمالاته اللغوية • ابتداءً من الأمدي ، في القرن الرابع الهجري (١) أبى العللاء المعري في القرن الخامس الهجري •

والواقع أن النظرة المتأنيبة في هذا النقد اللغوي الذي وجه الى ألفاظ البحترى ، تجعلنا على التصريح بحقيقة هامة ، هي أن هذا النقد لم يكن كله نقداً خالصاً خالياً من الزلل ، أو التجني على الشاعر • ولكي نؤيد هذه الحقيقة ، لابد لنا من مناقشة بعض المآخذ اللغوية التي جاء بها بعض النقاد فليس هذا الجانب •

يذهب الحاتمي مثلا الى أن البحترى أخطأ في قوله :

ويان اليازي أصدق حسنا

ان تأملت من سواد الفسراب

والسبب - كما يرى الحاتمي - هو أن البحترى شدد (اليا) من لفظه

(١) انظر الموازنة : ج ١ ص ٢٧٦ - ٢٧٧ •

(البازي) ، وذلك خطأ . لأن اللغات المسموعة في هذه اللفظة ، لثتان فقط ، (باز) و (باز) بالهمز .^(١)

والحقيقة أننا لو سلكتنا منهج الحاتمي هذا ، وذهبنا ننتج اللغات المسموعة عن العرب في هذه اللفظة ، لاتفصح لنا أن استقراء الحاتمي ، كان استقراء ناقصا . فقد نص ابن دريد على أن " في الباز ثلاث لغات ، باز ، كما تسمى ، والجمع أبوز ، واز ، مثل قاض ، والجمع بزا ، واز ويزان ، مثل نار ويزران .^(٢) ولغة رابعة ، بازى ، والجمع بوازى " . وليس صاحب البصرة وحده ، وهو الذى أكد أن في (الباز) لغة مشددة (بازى) ، بل هذا ما أكدته لغويان آخران هما ابن منظور ، والزبيدي .^(٣)^(٤)

وهنا نستطيع أن نقول ان مبدأ الاحصاء اللغوي الذى الجأنا اليه الحاتمي ، لم يكن في صالحه ، بل كان في صالح البحتري ، لأنه اتضح لنا أن استخدام الشاعر للفظ (بازى) بالتشديد ، إنما كان استخداما صحيحا لإظهار عليه ، فهو مسموع عن العرب ، مثبت في مصادر اللغة . ومع هذا كله فنحن لانميل الى هذا التخرج ، وإنما نرى أن الأمر لا يحسد أن يكون ضرورة شعرية ، ألبيات الشاعر الى اشباع الكسرة في المضاف اليه (الباز) ، فنتج عن ذلك تشديدا لـ " الباز " . فهذا في رأينا هو التخرج اللائق ، وهو أفضل من ذلك التقصير اللغوي الذى ذهب اليه الحاتمي .

ومثل موقف الحاتمي هذا ، موقف آخر نجده عند الشريف المرتضى ، فقد انتقد لفظة (رود) في قول البحتري :

باتت بأحلام المنام تغرنى * رود الثنى كالقضيبي المائس

حيث يرى الناقد أن " الرودة من النساء السريعة الشباب ، وهذا وصف لا يليق بالثنى ، وإنما يليق بالمرأة ذات الثنى " .^(٥) ولم يكتف المرتضى بههنا

(١) انظر الرسالة الموضحة : ص ٥٧

(٢) بهصرة اللثة : ج ٣ ص ٢٠٥

(٣) انظر لسان العرب : ج ١٨ ص ٧٦

(٤) انظر تاج العروس : ج ١٠ ص ٣٦

(٥) طيف الخيال : ص ٦١

النقد ، وإنما ذهب إلى تخريج لفظة (رودة) في بيت البحري ، ~~ممن~~ وجهين :

الوجه الأول ، أن البحري استعار للتثنية وصف صاحبه للمقارنة • والوجه ~~الـ~~
الثاني ، أن سرقة الشباب لا تكون إلا مع اللعنة والوطمة ^(١) .

والواقع أن بيت البحري لم يكن في حاجة إلى هذا التخرُّج ، وأما هذا
التكلف !! ذلك أن نقد المرتضى للفظـة (رودة) ، نقد خاطئ أصلاً ، بسبب
عدم دقته • فالبحري لم يقل (رودة) كما وهم المرتضى ، وإنما قال
(رودة) • وصحى (رودة) أى (لينة) وهو المفعلى المتداول في كتـيب
اللغة ، فأخسذ من قول العرب " ربح رودة لينة الهبوب " • وهذا تكـيب
لفظة (رودة) في بيت البحري في موضعها اللائق بها بل الدقيق جداً •
ويكون معنى عبارة (رودة التثنية) أى (لينة التثنية) • وسوغ هذا أن البحري
قال بعد هذه العبارة : (كالتضيب العائد) ، أى التضيـب الضمـى اللين •
ويضاف إلى اضطراب المرتضى هذا ، اضطراب آخر ، هو اعتقاده أن المرأة
السريعة الشباب يقال لها (رودة) • فهذا ليس صحيحاً عند التحقيق ، لأن
المرأة السريعة الشباب ، يقال لها " رادة بالهمز ••• أو رودة على وزن
فعلولة " ^(٢) • وفيما يبدو أن تشابه هذه الألفاظ كان وراء خلط المرتضى
واضطرابه في نقد بيت البحري •

وإذا وصلنا إلى أبى الحلاء المعرى في القرن الخامس ، وصلنا السمعى
بؤرة النقد اللغوى ، الذى دار حول لغة البحري • فأبو الحلاء المعسرى
له غرام خاص بالبحث فى العلوم اللغوية على اختلاف أنواعها • ولخصـل
كتابـه (صحت الوليد) أشهر من أن يشار إليه فى هذا الجانب • فهـو
سلسلة متوالية من المباحث اللغوية ، والنحوية ، والعروضية •

(١) انظر طيف الخيال : ص ٦١

(٢) لسان العرب : ج ٤ ص ١٧٤

(٣) تهذيب اللغة : ج ١٤ ص ١٦١

على أن الذى يهمنى هنا بصفة خاصة ، هو النقد اللغوى السفسدى
وجهه أبوالمعلا* المعمرى الى لغة البحترى • والواقع أن نقد المعمرى هذا
ينطبق عليه ما انطبق على نقد السابقين له ، أى انه فى جملة لا يخلو
من الانحطاط وعدم الدقة • وصينا هنا أن نقاش بعض ما أخذ المعمرى على
لغة البحترى ، لئلا من واقع النص ما يؤيد هذه الحقيقة من جانب ،
وما يكشف عن أسلوب المعمرى فى النقاش اللغوى من جانب آخر •
فعلى سبيل التمثيل ينتقد أبوالمعلا* المعمرى ، لفظة (اللكام) بالتشديد
فى قول البحترى :

وأفاه هسل الرد بعدك ما نثنى

يدعوك وللكام دون دعائسه

اذ يرى أن " المعروف فى (اللكام) تخفيف الكاف ، ولكنه (أى البحترى)
اجترأ على تشديده " (١) .

ولأى أبوالمعلا* هذا يقتصر الى دقة البحث اللغوى • ذلك أن لفظ
(اللكام) هذا جاء عند الجوهري بالتشديد ، أى كما جاء عند البحترى ،
قال : " وللكام بالتشديد جمل بالشام " (٢) . كما يرى ابن منظور كذلك ، أن هذا
اللفظ بالتشديد ، ثم ذكر روايتين الأولى مشددة ، والثانية مخففة • وتضك
الفيروز آبادى بهاتين الروايتين ، فقال : " اللكام كخراب ورمان " (٣) . ومعنى ذلك
أن فيه هذا اللفظ روايتين الأولى مخففة والثانية مشددة •

وتتضح من هذه النقول اللغوية أن فى لفظ (اللكام) روايتين احدهما
بالتشديد ، والأخرى بالتخفيف • وإن كان التشديد هو الأظهر عند غالبية
اللغويين كما رأينا ، الأمر الذى يدعم استخدام البحترى هوئده من جانب ،

(١) ص ٣١ الوليد :

(٢) المطاح : ج ٥ ص ٢٠٣١

(٣) انظر لسان العرب : ج ١٦ ص ٢١

(٤) تاج العروس : ج ٩ ص ٦٢

ويقتض عن عدم دقة نقد أبي العلاء ، وقلبة أهميته من جانب آخر .

كذلك يأخذ أبو العلاء المعري على الباحث استعماله للفظ (امتعض)
ومصدرها (الامتعاض) . في قوله :

وانما امتعضت من ولح الشهد

ب برأس لم يثن فيه امتعاض

نقد ذهب المعري الى أن " الامتعاض كلمة تستعملها العامة ، والصحيح : معض (١)
يمعض " . وما ذهب اليه الناقد غير صحيح ، لأن جمهرة أهل اللغة يسوردون
كلا الميقتين ، معض ، وامتعض على اعتبار أنهما صيغتان مستعملتان بمعنى
واحد . بل لم نجد أى لغوى ينص على أن (امتعض) ومصدرها الامتعاض ، مسن
كلام العامة . ليس هذا فحسب بل ان صيغة (امتعض) التى استعملها الباحث
هى الصيغة المشدودة والقصيحة فى كلام العرب . ونستدل على هذا بشهادة ابن
منظور الذى يروى عن ثعلب أنه قال : " معض معضا غضب وكلام العرب (متعض) (٣)
ويضيف ابن منظور عبارة " اراد كلام العرب المشدور " . وهكذا يتضح أن الصيغة التى
استعملها الباحث ، هى الصيغة اللائقة بالمؤلف فى كلام العرب . هذا فضلا عن
أن هذه الصيغة ذاتها أسهل فى النطق ، وأقرب الى الاستجابة الدوقية ، من تسميتها
التي تعلق بها أبو العلاء .

وكذلك يأخذ أبو العلاء المعري على الباحث استعماله للفظ (السعف)

فى قوله :-

غريميد الى الحدايا منه يسدا

تحطيه عاداتها المنوع والسعف

-
- (١) عبث الوليد : ص ١٢٨
(٢) انظر : تهذيب اللغة : ج ١ ص ٤٩١ . وانظر الصحاح : ج ٣ ص ١١٠٧
(٣) لسان العرب : ج ٩ ص ١٠٢
(٤) المصدر نفسه : ج ٩ ص ١٠٢

ناقض المصرى هذه اللفظة فقال ما نصه : " ان روى بالسين ، فهو من الاسعاف ،
وقلما يستعملون ذلك ، وان رويت بالشين فالمعنى صحيح ، ويراد بالشعف رؤوس الجبال ،
فكان مقصده فى هذا الموضع المعتنات المستصعبات " . والواقع ان هذا تكلف من الناقص
لا مبرر له ، اذ ان هذا اللفظ بالسين وليس بالشين ، كما انه ليس من الاسعاف
كما اعتقد المصرى ، انما له معنى دقيق محدد ، نص عليه الأزهري فى قوله : " كل
شئ جاد وبلغ من علق أو ملوك أو دار ملكها فهو سعف " . ومعنى هذا النقص
واضح جدا ، أى ان السعف هو الشئ الغالى الغير مهما كان . كما ان هذا المعنى
نفسه هو المعنى الذى يتخرج عليه بيت البحتى بدون أية كلفة أو حاوره للمعنى .
وقريب من هذا الداخذ ، ماخذ آخر للمصرى على عبارة (يشدوكا) فى
قول البحتى :

وفتى بنى عيس وما زال الفتى

منهم اذا بلغ المدى يشدوكا

قال المصرى عن هذه العبارة : " اذا رويت ... بالشين فهى لفظة غير
مستعملة ، الا ان الاشتقاق يحتلها ، لان الشدا من الشئ القليل من والطرفه
ومنه قيل شدا بالخفاء ، اذا رفع صوته رفعا قليلا ، وشدا من الحلم شيئا
اذا اخذ منه قليلا ... فيكون معنى يشدوك أى ياخذ قليلا من أخلاقك " .
وتقابلنا ظاهرة التكلف عند المصرى مرة أخرى فى هذا النص ، اذ على الرغم
من ان المعانى التى أشار اليها المصرى موجودة بالفعل فى مادة (شدا) اللغوية
الا ان فى هذه المادة معنى أغفله المصرى ، هو معنى المشابهة ، نحو " شدا الرجل
فلانا فلانا اذ شبهه اياه " . كما ان فيها معنى آخر قريب من هذا ، هو
معنى الاقتداء ، مثل " شدا شدوه أو لنا نحوه فهو شاد " . فمما خرجنا بيئت

(١) عبث الوليد : ص ١٥٤

(٢) تهذيب اللغة : ج ٢ ص ١١٠

(٣) عبث الوليد : ص ١٦٢

(٤) لسان الحرب : ج ١٩ ص ٥٣

(٥) تاج العروس : ج ١٠ ص ١٩٤

البحترى على معنى المشابهة ، أو على معنى الاقتداء ، فكلا التخريجين لائق ، ولا يتنافى مع معنى البيت الذى يدور حول وضع المدوح موضع القدوة للنوابغ ممن أبناء قبياته . وكلا المعنيين كان فى متناول أى العلاء ، وأقرب اليه من ذلك التعمير اللغوى الذى مال اليه .

هذه نماذج من ما أخذ أى العلاء على لغة البحترى . ومع أن هذه النماذج تبدو قليلة بالمقاييس الى كل ما ناله الممرى فى نقد لغة البحترى - فان هذه النماذج لا تمنى أنها كل ما يمكن أن يناقش ، أو يرد على أى العلاء الممرى ، إذ لاشك نرى أن من يتفرغ لنقد الممرى للغة البحترى ، سوف يلقى كثيرا من المواقف التى اتضحت فيها جرأته على لغة الشاعر .

وإذا كانت هذه الجرأة يمكن أن توصف بأنها اجحاف فى حق شاعر سليم الألفاظ واضح المعانى ، كالبحترى ، فالحقيقة انه اجحاف لا يرجع الى رغبة الممرى فى التعصب ضد البحترى ، بقدر ما يرجع الى تكلفه الواضح ، وافتراضه اللغوية البعيدة . ومثل هذا العمل - فيما نعتقد - يريد به الممرى فى المقام الأول الابانة عن مستواه العلمى ، وقدرته على مجازبة اللغة والفوز السبى أعماقها . لكن يبدو ان مثل هذا الهدف لم يتحقق له الا على حساب التشكيك فى سلامة لغة البحترى .

ب - ألفاظه على ضوء المقياس البلاغي

نالت ألفاظ البختري على ضوء المقياس البلاغي إعجاب جميع النقاد الذين اتصلوا بشعره ، وثقفوها في ألفاظه ، على اختلاف مشارب هؤلاء النقاد ، واختلاف أذواقهم في الشعر .
 (١) فالبعض يصف ألفاظ البختري بالعلاوة ، والبعض الآخر يصفها بالرتوبة . ومنهم من لم يكتف ببعض النقاد بمثل هذه الألقاب الجميلة ، فيفضل أن يصوغ احساسه الفني تجاه هذه الألفاظ في صورة فنية أخاذة ، على نحو ما نجد عند ابن شمرزق القيرواني الذي وصف ألفاظ البختري بأنها " ماء تجاج ودر رخراج " . وعلى نحو ما نجد كذلك عند ابن الأثير الذي يقول عنها : " وترى ألفاظ البختري كأنها نساء حسنان " .
 (٢) (٣) (٤) عليهم غلائل مصبغات ، وقد تحليل بأصناف الحلوى .

والواقع أن كل هذه الأوصاف الجميلة ، وكل هذه الانطباعات الأدبية الرائعة ، لا تعني في نهاية الأمر أكثر من أن ألفاظ البختري في جملة ألفاظ فصيحمة ، مستوفية لشروط فصاحة اللفظة المفردة ، التي حددها علماء البلاغة .
 (٥) فيما بعد .

وإنه لمن الطبيعي بعد ذلك ، أن تتناسب حقيقة فصاحة ألفاظ البختري في جملة ما مع حقيقة ندرة العيوب البلاغية التي وجدها النقاد في ألفاظه ، فإن ما أمكن حصره منها شيء قليل جداً .

-
- (١) انظر : طبقات الشعراء : ص ٢٨٦ . وانظر أخبار أبي تمام : ص ٧٠ . وانظر : الموازنة : ج ١ ص ٤٠ .
 (٢) انظر الرسالة الموضحة : ص ١٩٣ .
 (٣) أعلام الكلام : ص ٢٢ .
 (٤) العسل السائر : ج ١ ص ٢٥٢ .
 (٥) يعتبر ابن ماذن الخفاجي من أحسن القدماء الذين عرضوا لشروط فصاحة الكلمة واستيفاء القول في هذه الشروط ، وعنه " أخذ البلاغيون المتأخرون " . انظر : سر الفصاحة : ص ٦٦ وما بعدها .

١- الثقیل من اللفاظ :

من هذا القبیل ما أخذہ الاسدی علی احتمال البحتی لفظة (تصرع)
(١)
فی قوله :

أما أن تصرع عن سماع * وللآمال فی يدك اصطرع
ومثل هذه اللفظة ، لفظة (يتصرعن) فی قوله :

يتصرعن للرجاء دعو ال * حمزن والودق خارج من خلال
وقد أساء البحتی فی نظر الاسدی ، مرة ثالثة حينما استعمل لفظة (يتصرع)
فی قوله :

من يتصرع فی اثر مكرسة * فدأبه فی اتباعها دأبه
(٢)
ان هذه اللفاظ فی رأى الاسدی رديئة ، ووقعت موقع الذم . وقد أرسل الاسدی
نقدہ هذا علی علاته ، دون أية محاولة منه لتعلیل حقيقة الميب فی هذه
الالفاظ . ومعنى ذلك أن الاسدی اكتفى بذوقه الأدبی ، واعتمد علی حاسته
الفنية فقط . ونحن لا نختلف مع الاسدی فی أن الذوق الأدبی السليم يستكشف
من اللفاظ البحتی هذه ، ولكن الموقف النقدي لا يكتمل عادة الا بالتعليل .

ويطلب علی الظن أن رداه هذه الالفاظ ترجع الى كره الحروف فيها ،
الأمر الذى سبب نقلها ، وصعوبة نطقها الى حد ما . وإذا أخذنا فی الاعتبار
احتواء هذه الالفاظ علی حرفين من حروف الاطباق - المتفق علی ثقلها -
هما الصاد ، والطاء ، زادت ثقتنا فی أن نقل هذه الالفاظ ، أو شدة وطأتها
علی الجهاز الصوتی ، كان عاملا رئيسيا فی ردائها . علی أننا نسرى
أن ثمة سببا آخر يمكن أن يشارك هذا السبب الرئيسی ، ذلك نوعية الميضة

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٥

(٢) انظر الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥ ، ٤٠٦

(٣) انظر : موسيقى الشعر ، د . ابراهيم أنيس ، ص ٢٩

التي لجأ إليها البحترى في صياغة الفاظ تلك ، ونعنى بهذا صيغة (يتفعل) من مادة (س . ر . ع) . فهذه الصيغة من هذه المادة ، تبدو كأنها شاذة غير مألوفة الوقع في الأذن . هذا مع أن (صرغ) في صيغتها (١) التقليدية ، مألوفة على الأذن ، قريبة من الذوق .

ومن هذا القبيل أيضا ، ما أخذه الباقلاسى على لفظة (هيكل) نعى قول البحترى :

كالهيكل المبني إلا أنه * في الحسن جاء كهورة في هيكل

فقد ذهب الباقلاسى الى أن هذه اللفظة ، لفظة ثقيلة . ولم يكف بهذا ، بل قال ساخرا : * ولو أن هذه الكلمة كررها أصحاب الشياطين ، لراعوهم بها ، وانزعوهم بذكرها ، وذلك من كلامهم وشبهه بضاعتهم * . (٢)

والحقيقة أننا على خلاف ما يرى الباقلاسى في هذا اللفظ ، بل ليس هناك ما يدعو أصلا الى كل هذه السخرية . فلفظة (الهيكل) لفظة خفيفة على اللسان متداولة في الشعر ، بل لازالت حية في شعرنا وثرنا الى اليوم . أما طبيعة الأحياء الشيطانية في هذه اللفظة فذلك شئ يخفى الباقلاسى وحسبده ، ان ليس من الضروري أن يبعث هذا اللفظ في وجدان كل شخص تلك الظلال السوداء التي يبعثها في نفس الباقلاسى .

(١) نبه النقاد قديما وحديثا الى أن الكلمة اذا كانت حسنة ، فلا يعنى ذلك بالضرورة أن كل ما يشتق منها يكون حسنا مقبولا . انظر المثل المأثور : ج ١ ص ٢٨١ . وانظر : النقد اللغوى عند العرب ص ٢٠٨

(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٢٨

وقريب من مأخذ الباطلاني هذا ، مأخذ ابن الأثير على لفظه (تناضر)
التي جاءت في قول البحرى :

ان للبين منه لا تـ عـ دى * ويدافى تناضر بيضا

فهو يرى أن استعمال البحرى لهذا اللفظ ، يشوه رقعة الغزل ، ويثقل
(١) من خفته . والحقيقة أن هذا الاسم (تناضر) ليس فيه شىء من الثقل الذى
يفشى صلاحيته للغزل ، أو يبعده عن دائرة الوجدان . بل ان الذى يزيده
من الفتنة هذا الاسم ، هو أنه أصبح بيننا اليم شائعا جسدا ، بعد أن عاد الناس
بدافع بحث التراث الى احياه هذا الاسم وأمثاله من الأعلام البدوية العربية .

٢- الغرب من ألفاظ الأماكن :

الغرب قليل جدا في ألفاظ البحرى . بل انه نادر الوقوع . غير أن هذه
الحقيقة لا تمنعنا من الإشارة الى أن الباطلاني خاصة انتقد البحرى في استعماله
لألفاظ الأماكن ، ان قال عنه : " وألفاظه بذكر الأماكن لا يتأني فيها التحسين " .
(٢) ويتضح من نقد الباطلاني هذا أنه اطلاق للرأى من غير تقييد . فرائيه هذا
يشمل كل ألفاظ الأماكن في شعر البحرى ، بدون استثناء .
ومن الطبع أن يكون رأى الباطلاني بهذه الصفة رأيا غير سديد . ذلك
أن ألفاظ الأماكن في شعر البحرى ، يمكن أن تنقسم الى قسمين بارزين :

القسم الأول : وهو الغالب ، من أمثله : -- بارق ، الأجرع ، الريان ، أبرق
(٣)

العزرن ، برقة تهمد ، العقيق ، زروء ، اللوى . . . الخ .

ويتضح من ألفاظ هذا القسم ، أن ألفاظه عربية صرفة ، بحكم أن هذه الأماكن
تقع - غالبا - في الجزيرة العربية . ومن هنا فهي ألفاظ شعرية جميلة تعود أكثر

(١) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ١٠١

(٢) امجاز القرآن : ص ٢٣٥

(٣) انظر ديوان البحرى : ج ١ ص ٧٢ ، ٨٣ ، ١٦ ، ١٤٩ . وانظر : ج ٢ ص ٢٨

الشعراء على ترديد ما في اشعارهم الغزلية، ربما للاستفادة منها في ترقيق الخمل ،
والايحاء بأجوائه المذرية الطامرة ، ومواطن تجاربه الأولى في نجد والبعجاز .
ولسنا بحاجة الى القول بأن نقد الباقلاني هذا ، لا يمكن أن يتجه الى هذا
القسم من الفاظ البحتری ، اذ ليس فيها غريبة ، ولا ثقل ، ولا ايحاء مستكبر ،
ولا نمو ذلك . وبعبارة موجزة فان هذا النمط من الفاظ البحتری ، قد حقق
شروط اللفظ الفصح بما لا مزيد عليه .

والقسم الثاني : وهو كثير ، من أمثله : طرون ، جزران ، أران ، برقميد ،
بلنجير ، كوثي ، بانقوسا ، سحاس ، قرياس ، طيرهان . . . الخ .
(١)

ويتضح من هذه الأسماء أنها أماكن خارج الجزيرة العربية ، وتقع - غالبا -
في مشارف الشام والعراق ، أي أنها تقع في تلك الأقاليم التي كانت في أيدي
الفرس والفرس قبل حركة الفتح العربي الاسلامي . ومن هنا يغلب على
الظن أن أسماء هذه الأماكن عربية وليست عربية أصلا ، كالألفاظ القسم الأول
ولعل هذا هو سبب ما في هذه الأسماء من عجمة أو غريبة يستلزمها الذوق
العربي . وهما يكن الأمران هذا القسم من الفاظ الأماكن عند البحتری
هو القسم اللائق بنقد الباقلاني ، لأن الفاظه غريبة ، ولم يأت فيها شيء
من التحسين على حد عبارة الناقد .

ومع أن هذا النمط من الفاظ الأماكن عند البحتری ، غريب غير ما سوفه
لا سيما حينما يقاس بالنمط الأول الرائق الجميل ، مع هذا فانه لا يصح لأي ناقد -
سواء في ذلك الباقلاني وغيره - أن يتخذ منه مخزنا في شاعرية البحتری ، أو دليلا
على فساد ذوقه ، وسوء اختياره حيال الفاظ الأماكن . والسبب هو أن البحتری

(١) انظر على سبيل المثال قصيدة البحتری في ملح يوسف بن محمد ، فهي خير
مثال على شيوع هذه الألفاظ في شعره . ديوان البحتری : ج ٢ ص ٢٧٦ .

حينما يذكر هذه الاسماء المستكرهة النابية ، انما يذكرها لمجرد النقل
الأمين ، والوصف الواقعي للحوادث التي كانت تجري حقيقة في هذه الأماكن .
وهنا تكون حرية الشاعر في مثل هذا الموقف مقيدة تماما ، ولا مجال لذوقه
الفني ، فهو ممنوع من التصرف ، اذ لا يستطيع أن يستبدل باسم غريب غير المألوف ،
اسما جميلا رائعا ، والا أصبح في هذه الحالة مزيفا للحقيقة التاريخية .

واذا كان هذا الموقف النقدي بعيدا عن ادراك الهادئ أو هكذا اتضح لنا ،
فالحق أنه لم يكن بعيدا عن أدراك ابن سنان الخفاجي ، فلقد وقف هذا الناقد
أمام لفظة (عقرس) التي جاء بها البحري في قوله : -

وأنا الشجاع وقد رأيت موافقي * بعقرس والعشيرة شمسدي

وكان تعليق ابن سنان على هذا اللفظ ، قوله : " فله في ذكر (عقرس) عذر
واضح ، لأنه الموضع الذي شامد المذبح ، قتاله وليس يحسن أن يذكر موصفا
غيره ، ولم يحمده فيه . وهذا ليس بموجب حسن اللفظة ، ولكنه يهبط عذر
(١)
ناتجاها حسب " .

وهذا تعليق حفيف والحق يقال ، بل انه يدل على وعي هذا الناقد بطبيعة
هذا النوع من الفاظ الأماكن ، الذي يجب أن يقال فيه انه يفرض نفسه فرضا
على الشاعر ، انصح هذا التعبير . وقد يقول قائل ان موقف ابن سنان هنا
انما هو موقف جزئي موجه الى لفظة واحدة فحسب . ولكننا نقول ان غالب
الفاظ الأماكن المستكرهة عند البحري تجري مجرى لفظة (عقرس) التي
وقف عندها ابن سنان .

على أن الأهم من ذلك هو أن في النقد العربي شبه قاعدة نقدية تقضى بأنه
" كلما كانت اللفظة أحلى ، كان ذكرها في الشعر أشمى ، اللهم الا أن يكون

الشاعر لم يزور الاسم ، وإنما قصد الحقيقة لا إقامة الوزن ، فحينئذ لا ملامة عليه (١) .

ولاشك أن هذه القاعدة من أهم البراهين التي يمكن اللجوء إليها في الرد على الباطلاني ، وتأيد موقف الباحث الذي لم يزور تلك الألفاظ البغيضة ولم يستخدمها لمجرد الوزن ، أو لأى غرض فنى آخر . وأخيرا اين الباطلاني من هذه القاعدة ؟ ولماذا لم ينطلق منها شأن ابن الأثير الذى انطلق منها قائلا عن هذه الألفاظ عند أبى تمام والمتنبى : " ذكر أبو تمام فى شعره مواضع مكروهة لضرورة ذكر الوقائع التى كانت بهما . . . وكذلك ذكر أبو الطيب . . . وهذا لا عيب فيه لمكان الضرورة (٢) التى تدعو اليه " . ؟

(١) الحمدة : ج ٢ ص ١٢٢

(٢) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٤٠

٢- تراكيبه :

التراكيب ميدان الأديب ، ومجال براعته ، ففيها تتنح قوة روحه ، وسمو بيانته ، وقدرته على التأليف الأدبي ، وكما أهتم النقاد بالكلمة المفردة لغويا وبلاغيا ، اهتموا كذلك بالتراكيب ، سواء من الزاوية النحوية ، أو من الزاوية البلاغية . وعلى ضوء هذين المقياسين ، النحوى والبلاغى ، دار نقاش النقاد لتراكيب البحترى .

أ - تراكيبه على ضوء المقياس النحوى :

ليس النحو المصرى قيّدا من القيود ، ولا عبئا من الأعباء ، وإنما هو أصول وقوانين يراد بها تنظيم الفكر ومحاولة فهم الآخرين . ومن هذا المطلق كان النقد اللغوى وما ينزّل يوجه الى الشعراء والأدباء والمنشئين ، ومن على شاكلتهم ،

والنقد اللغوى الذى وجه الى شعر البحترى أقل بكثير من النقد اللغوى . وهو لا يتجاوز فى صورته الراهنة بين أيدينا ، عددا محدودا من الملاحظات العابرة نجدها ماثورة عند صاحب ابن عباد ، والمريانى ، وأبى العلاء المصرى ، والغريب . أن هذا النقد اللغوى رغم ندرته ، يصح عليه ما صح على النقد اللغوى من قبل . أى أنه لا يخلو من التكلف البغيض الذى يخل بمهمة النحوى ، ويجعل منه وسيلة أدنى للنفيل من الشاعر ، قبل جعله توجيها سديدا ، أو نقدا نزيها .

وفى سبيل تأييد هذه الحقيقة ، لابد أن نقف أمام بعض نماذج من هذا النقد ، لا سيما ما يتضح فيه التكلف الشديد ، أو محاولة اصطلياد الخطأ اللغوى عند البحترى ، ان صح التعبير .

من هذا مثلا ما اخذه ابن الحميد - فيما رواه الدماحب بن عباد - على قول البحترى :

أبا غالب بالجمود تذكر واجبى

إذا ما غنى الباخلين نسي

(١) فقد ذهب الناقد الى أن قول البحترى (نسيه) * سخط الاعراب بعيد من الصواب وواضح أن ابن العميد يؤخذ البحترى على تسكين (الياء) فى عبارة (نسيه) ، والمدلول عن الحركة التى يقتضيها الاعراب ، وهى الفتحة . ولعل من حسن الحظ أن ابن رشيق القيروانى قد تنبه الى تحسف ابن العميد فى هذا المأخذ ، فعلق عليه بقوله : " وزعم أنه لحن ، ولست أرى به بأساً ، هذا الشاعر أسكن الياء لما يقتضيه بناء القافية فإذا سكن الياء وما قبلها مكسور ، لم تكن الياء إلا مكسورة اتباعاً لما قبلها ، لا سيما وهى طرف ، وقد فعلوا مثل هذا فى وسط الكلمة ، وقال ربيعة : -

(كان أيديس بالقاع القسرق)

ولم يقل : (أيديس) بالضم ، استثقالاً ، وأيضاً فكأنه أعنى البحترى ، نوى الوصف ثم جر القافية كما دهم فى تحريك الساكن أبداً الى الجر " .
(٢)

والواقع أن تعليق القيروانى هذا ، قد جاء فى مكانه المناسب ، كرد وجيه جسيداً على ابن العميد الذى حمل البحترى على اللحن ، دون أى اعتبار الى طبيعة الشعر وما تفرضه من ضار وقيود . ولكن فى تعليق القيروانى ما يغى بالاقناع فقد أنصف الرجل وأنصف .

وقريب من هذا المأخذ ، ما رواه المرزبانى ، من أن بعضهم ؟ ادعى أن ثمة لحناً
(٣)
فى قول البحترى :

ولو أنصف الحساد يوماً تأملوا

ساعيك هل كانت بخيرك أليقاً

ومع أن المرزبانى لم يشر الى موضع اللحن المزعوم ، فالنظر يتجه الى عبارة (ساعيك) حيث أسكن الشاعر (الياء) ، وجعلها تتحرك بالفتح . فإذا صح أن هذا هو موطن الريب فى بيت البحترى ، كان الأولى والأقرب الى جادة النقد السليم ، أن يحدل هذا على الضرورة . لا سيما أن ضرورة اسكان المتحرك التى ظهرت

(١) الكشف عن صائغ شعري المتنبي : ص ٣٧ - (٢) الحمدية : ج ٢ ص ٢٤٩

(٣) انظر الموشع : ص ٥١١

معنا في هذا البيت ، وفي البيت السابق ، من أشهر الضرائر الشعرية التي تمتدح
سبيل الشاعر . وقد بسط المؤلفون في الضرائر الكلام في هذه الضرورة ، وذكروا
(١)
لها الكثير من الشواهد .

ومن ألوان اللحن المزعومة التي احتفظ بها المرزبانى قول بعضهم ؟ " . . . وجد
في شعر البحترى من اللحن قوله :

يا عليا يا أبا الحسن الما

(٢)
لك رق الظرفنة الحسله *

وأكبر الظن أن مريض النقد في هذا البيت ، هو المنادى المنسوب (عليا) . فإذا صح
هذا فإن فيه تجوز واضح ، إذ المعروف أن المنادى ينون ضرورة بكثرة . وحينئذ
(٣)
يجوز فيه وجهان ، الضم والنصب ، ولكل وجه مؤيد من كبار النحاة .
(٤)
ومن هذه المزاعم التي احتفظ بها المرزبانى ، ادعاء بعضهم ؟ بأن ثمة لحننا
في قول البعترى :

يامادح الفتح وياأمله

لست امرأ خاب ولا مثن كسذب

وعلى الرغم من أن المرزبانى لم يثبت على موطن اللحن في هذا البيت كعادته
في الأبيات السابقة ، فنحن لا نكاد نشك في أن مراد من حمل هذا البيت على اللحن ،
هو التعلق بموضع لفظ (مثن) من الأعراب ، فهو موضع مشكك ، يصح فيه ثلاثة
أوجه اعرابية ، بينها أبو العلا المعنى فيما بعد ، إذ قال : " مثن " ، يجوز أن يكون
في موضع نصب ، ورفع ، وخفضي ، فإذا اعتقد أنه منصوب بالحذف على امرئ ، فهو
ضرورة عند سيويه ، ولغة عند الفراء ليس بضرورة ، فإذا جعل مرفوعا فلا ضرورة فيه ،
ويكون المعنى (ولا أنتعثن) وإن جعل موضع خفض فهو على توهم (البا) ، كأنه

(١) انظر : ضرائر الشعر (القزاز القيروانى) : ص ١٣٨

(٢) الموشح : ص ٥١١

(٣) انظر : الضرائر (الألوسى) ص ٢٨٥ وما بعدها

(٤) انظر : شرح الأشموني على الألفية : ج ٢ ص ٤٤٨

(١)

قال : لست باصري خباب .

وعلى ضوء مناقشة المعرى هذه ، يتضح معنا أن من زعم اللحن في بيت البحتري ليس له فيه مغمز إلا من جهة التصك بأن (مثن) مطوف على خبر ليس . فكأن البحتري في نظره هذا الناقد رفع أو جر ما حقه أن يكون منصوبا .

والواقع أن بيت البحتري هذا ، على أسوأ الأحوال ، أي على هذا الوجه بالذات لا يخرج عن كونه ضرورة ، بل ضرورة مشدورة ، تعرف بالمطف على المعنى ، أو العطف على التوهم ، وشواهد هذه الضرورة من الشعر العربي كثيرة .
(٢)

هذه هي أهم المآخذ النحوية عند صاحب بن عباد ، وعند المرزبانسي ، ولقد اتضح لنا من خلال مناقشة هذه المآخذ ما فيها من شغل وإسراف ، وتجاهل لمبدأ الضرورة الشعرية ، وهو مبدأ معترف به عند كبار اللغويين ، والناقد .
(٣)

أما مآخذ أبي العلا المعري النحوية على البحتري ، فهي مآخذ مستأففة لا يمكن أن يبرا البحتري من صحتها إلا على وجه الهمد أو الشذوذ .

ومن أمثلة هذه المآخذ ، استعمال البحتري لصيغة (أهوى اليه) فسي قوله :

من أجل طيفك عاد مظلم ليلـه

أهوى اليه من يبايـه نهاره

فقد بين المعري خطأ البحتري في قوله (أهوى اليه) إذ شذ عن قاعدة أنـفـلـ التثنية النحوية التي تجرى على أن "أفعل مك وفعل التعجب ، إنما يبنى من فعل الفاعل ، لا من فعل لم يسم فاعله" .
(٤)

وكذلك استعمال البحتري لصيغة (الأحسنون من النجم) في قوله :-

(١) عبث الوليد : ص ٦٢

(٢) انار : كتاب سيبويه : ج ١ ص ٤٢٩ . وانظر : الضرائر (الالوسي) ، ص ٢٧٦

(٣) من هؤلاء الخليل ، وسيبويه ، وابن جني ، والقزاز القيرواني ، وحاجم القرطاجني . انظر النقد اللغوي عند العرب : ص ١٥٥ وما بعدها .

(٤) عبث الوليد : ص ١١٥

الاحسنون من النجوم وجوههم

بهروا بأكبر عنصر ونحوها

وجه الخطأ عند البحترى هو الجمع بين (الألف واللام ومن) لأنه لا يقال
(١)
" هذا أفضل منك " .

وكذلك استعماله لعبارة (المائة الدينار) في قوله :-

المائة الدينار منسوبة

في عدة أتبعتها خلفها

وهذا في رأي المصري ، وعند البصريين غير جائز لأنهم " لا يجمعون بين الألف
(٢)
واللام والاضافة " .

وكذلك استعماله لعبارة (كدن ينهبه الصيون) في قوله :

كدن ينهبه الصيون سراعاً

فيه لو أنكن الصيون انتباهه

فهذا على خلاف القاعدة المتبعة ، والصواب في نظر المصري أن يقال : " رآته
النساء ، فيؤت الفمل بالتاء ، وأراه النساء ، فأما الجوى بالنون في الفمل المتقدم ،
(٣)
فهو قليل ، وذلك على مذهب من قال أكلوني البراغيث " .

والملاحظ في ما أخذ أبي العلاء هذه ، هو أنه ركز فيها على جانب
الضيافة النحوية ، واهتم فيها بالقواعد المتبعة لضيافة الجملعة العربية . ولهذا
السبب كان نقد الرجل مستغافراً مقبولا ، أكثر من نقد السايقين الذين لم يعنوا بهذا
الجانب ، بل كان مهمهم الأول كما رأينا ، هو اصطياح البحترى في المآزق التي تعرضها
للبهجة الشعر ، وضرورة الوزن - ولا يعني هذا أن المصري لم يكن معنياً بمسألة الضرائر

(١) عيث الوليد : ص ١٢٤

(٢) المصدر نفسه : ص ١٤٨

(٣) عيث الوليد : ص ٥٩

فى شعر البحترى ، بل ناقش هذا الجانب فى شعر البحترى كثيرا ، هذا ان لم نقل انه اللون الخالب على نقاشه النحوى . ولكنه كان على علم جيد بأن الضرائر طريقا سلوكية فى الشعر .

ب - تراكيبه على ضوء المقياس البلاغى :

عرفنا من قبل مبلغ إعجاب النقاد ببلاغة ألفاظ البحترى ، وأثر ذلك الإعجاب فى تفسيره . وبمما هنا أن نقول أن ذلك الإعجاب ليس فى حقيقة ، الا مظهر بسيط للإعجاب الأكبر ، الا وهو الإعجاب بتراكيبه .

فى هذا المجال يمكن أن نسرّد قائمة من الاعترافات النقدية التى تتم عن إعجاب شامل بتراكيب البحترى ، وسلامتها من الميوب .

- (٢) فالصولى مثلا يعترف بأن البحترى : " لا يخل فى لفظ ولا معنى الا اختلالا قريبا " . وربما يكون الأمدى من أكثر النقاد إشارة الى صحة سبك البحترى ، وأنه من أبعد الشعراء عن كل ما يمكنه أن يخل بصحة السبك ، كالتعقيد ، وستكره الكلام وأن البحترى يعلو ، ويتوسط ولا يسقط وأنه كذلك ممن انفرد بحسن العبارة .
- (٤) ويعترف الدامسى هو الآخر بأن البحترى ، " كان لا يستدعى من الكلام نائرا ، ولا يستعطف معرضا ، ولا ينشد خلا ، ولا يؤنس وحشا ، وكانت ألفاظه فوق معانيه ، وأعجازه غير منقكة عن مواديه " .
- (٦) ويسجل الباقلانى اعترافه الى جانب هؤلاء أن يرى أن من دواعى تقدم البحترى عنده " حسن عبارته ، وسلاسة كلامه " .

- (١) سوف نناقش هذا الجانب عند ابن الجلاء فى فصل آخر .
 (٢) أخبار البحترى : ص ٥٧ ، ٥٨ .
 (٣) الموازنة : ج ١ ص ٤
 (٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ١١
 (٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨
 (٦) الرسالة الموضحة : ص ١٩٣
 (٧) إعجاز القرآن : ص ١٤٣

وربما تصل هذه الاعترافات الى درجة المبالغة ، على نحو ما نجد عند ابن سنان الغفاجى الذى يقول : " هذا على ابنى لا اعرف شاعرا قديما ، ولا حديثا ، احسن (١)
سبكا من ابى عبادة " .

ان كل هذه الاعترافات عبارة عن مواقف نقدية ، لنقاد مختلفين فى الزمان والمكان ، وربما فى الثقافة والأذواق . ولكن كل هذه الاعترافات جاءت أخيرا لى تصب فى مجرى واحد هو الاعتراف بامتياز اسلوب البهترى ، ورفقه عن مستوى العيوب الأسلوبية . سواء كانت هذه العيوب تتمثل بالمصاغة ، كالتنافر وعدم الانسجام وما شاكل ذلك ، أو كانت تتمثل بالفكرة ، كالتعميد المعنوى ، وغموض الأفكار ، والاشارات البعيدة . . الخ . ولعل أبلغ دليل على سلامة هذه الاعترافات النقدية ، هو ندرة عيوب التراكيب فى أسلوبه ، فهى قليلة جدا ، بحيث أن ما أمكن النقاد احصاؤه منها ، شئ لا يكاد يذكر ، ولا يتجاوز البيت أو البيتين . .

١- التمقيد :

رغم أن التمقيد عيب أسلوبى كثير الدوران فى الشعر العربى ، فهو نادر الوجود فى شعر البهترى بل ان الامدى رغم تنبئه الدقيق لشعر الرجل ، لم يجد فى أبياته ما يمكن أن يوصف بهذا العيب الا بيتا واحدا فقط هو قوله :

فتى لم يمل بالنفس منه الى الملى

الى غيرها شئ سواه ميله

وقد جاء تعليق الامدى على هذا البيت مفيدا فى حقيقة ابتعاد البهترى عن التمقيد

(١)

أو التعسف ، إذ قال : " ولست أعرف بيتا تصف في نظمه ، غير هذا البيت " . وهذا التعليق يزيد من ثقتنا بسلامة أسلوب البحترى من هذا العيب لاسيما إذا كان هذا التعليق من ناقد سبر أعماق البحترى ، كالامدى .

٢ - الركاسة :

وهذا العيب هو الآخر من النادر القليل في شعر البحترى . إذ لم نجد من النقاد من أخذ عليه شيئا من ركاسة الأسلوب أو ضعف أسره ، اللهم الا ابن العميد ، فقد أخذ عليه ركاسة قوله :

على باب قنسرين والليل لا طمخ

جوانبه من ظلمة بمـداد

وقوله :

وجوه حسادك مــــوددة

أم لطخت بعد بالــــزجاج

(٢)

حيث يرى ابن العميد " أن غذين التشبيهين غير رائعين ، ولا بارعين " . وقد وفق الرجل في هذا النقد ، ففي هذين البيتين من ضعف الأسر ، وسداجة الصورة الفنية ما يؤيد رأيه .

٣ - الحشو :

ليس الحشو أحسن حالا من العيبين السابقين في شعر البحترى ، فهو لا يكاد يوجد عنده على وجه التحقيق . ولولا أن أبا بكر الباتلاني بالغ في ادعاء الحشو في شعره لما كان ثمة داح لذكر هذا العيب في أسلوبه . ولا نحب أن نستبق الحكم على البلاقاني ، فقليل أن نعرض لبعض ما ادعى أنه حشو وتثليل في شعر البحترى .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥ .

(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : ص ٣٨ .

يرى الباقلاني أن قول البحتري :

أهلا بذكلم الخيال المقبل

فعل الذي نهواه أولم يفهم

(١)

" نقل روح ، وتطويل وحشو " . بل ويذهب إلى أكثر من ذلك حينما يزعم أن أخف

(٢)

من بيت البحتري هذا ، بيت الصنوبري :

أهلا بذاك الزور من زور

شمس بدت في فلك السـ

أين الحشو والتطويل في بيت البحتري ؟ وهل كان الباقلاني على حق في تغجيل

بيت الصنوبري على بيت البحتري ؟ يبدو أن العكس هو الصحيح ، أي أن ثقالـ

الروح كانت في بيت الصنوبري ، وليست في بيت البحتري .

ويقف الباقلاني كذلك عند قول البحتري :

ما الحسن عندك يا سعاد بحسن

فيما أتاه ولا الجمال بهجـ

ثم يعلق عليه بقوله : " قوله . . . (عندك) حشو ، وليس بواقع ولا بديع ،

وفيه كلفة . . . وبيت كشاجم أسلم من هذا ، وهو قوله :

بحياة حسنك أحسنى وبحق من

(٣)

جعل الجمال عليك وقفا أجملـ

ويتجلى في موقف الباقلاني هذا ، مدى ما فيه من تحجر وتشبيق . إذ ليس

قول البحتري (عندك) من الحشو القبيح ، أو على الأقل من ذلك الحشو السـ

يستم به حذاق النقد . كذلك فإن بيت البحتري إن لم يكن أرقى من بيت كشاجم

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٢٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٢٠

(٣) اعجاز القرآن : ص ٢٢٣ - ٢٢٤

نليس بأقل منه .

وربما كان تتبع الباقلائي للحشو - على زعمه - في شعر البحتري ، يفسد عليه بعض المضامين الفنية . فقد انتقد قول البحتري في وصف السيوف .

وكانما سود النمال وحمرا

(١)

دبت بأيدي في قراه وأرجل

(٢)

أذ يرى الباقلائي أنه " كان يكفى ذكر الأرجل عن ذكر الأيدي " . ومثل هذا النقد اخلال بالصورة الفنية التي أراد أن ينقلها لنا الشاعر ، وهي دقة الأثر (الفرند) على متن السيف ، إذ أن ذكر الأيدي إلى الأرجل يعني تقارب خطور النمل ، وهذا ما يمتص صورة الأثر على متن السيف ، ويسبغ عليها في الشعر جمدة وطراقة .

والحقيقة أن فهم الباقلائي للحشو في شعر البحتري على هذا النحو الذي رأيناه يبدو فهما غير سديد ، وسجانباً للنقد البناء السليم . وإن أى ناقد يمكنه أن يدرك حقيقة أن " هذه الألفاظ التي ترد في الأبيات الشعرية لتصحح الوزن لا عيب فيها ، لأنها لو عيناها على الشعراء لتجربنا عليهم وضيقنا ، والوزن يضطر في بعض الأحيان إلى مثل ذلك " . هذا فضلا عن البحتري ، وأبا نواس خاصة ممن أشهر الشعر بالإيجاز والبعد عن التطويل .

(٤)

٣- تشبيهاته واستعاراته :

الصورة الفنية من أفضل أدوات الشعر التي يمكنها أن تشمل احساس الشاعر ، وتجسد مشاعره . وهي بهذه الصفة تصح وسيلة حتمية في ادراك الواقع

(٥)

(١) قراه : ظهره

(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٣٩

(٣) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٧٣

(٤) انظر العمدة : ج ١ ص ١٢٣

(٥) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٤١

الخارجى ، وتزويد المتلقى بخبرة جديدة .

لهذا السبب تظهر أهمية الصورة الفنية فى المجال النقدى . ان تصبح نى يد الناقد الحضيف ميارا مهما بل لاغنى عنه " فى الحكم على امالة التجربة وتصدره الشاعر على تشكيلها نى نسق يحقق المتعة والخبرة ^(١) .

وانذا كان النقد المرسى القديم ، لم يعرف مصطلح (الصورة الفنية) بهذا اللفظ ، فالحقيقة الواضحة للبيان ، أن قدامى النقاد قد مارسوا بصورة جديدة ومتعة غالب الأمط البلاغية التى يمكنها أن تندرج تحت هذا المصطلح ، كالمجاز والتشبيه والاستعارة والكناية ... الخ . وان كان الغالب على بحوث القدماء هو الاهتمام بالتشبيه والاستعارة ، بنسبة خاصة .

أ - التشبيه :

التشبيه ، علاقة بين طرفين ، يشتركان فى صفة من الصفات ، أو أكثر . ارفى حالة من الحالات ، أو مجموعة من الحالات . والجامح بين الطرفين (وجه الشبه) قد يكون أمرا حسيا ، وقد يكون أمرا عقليا ^(٢) .

وعلى الرغم من كثرة النقاد والبلاغيين الذين تعرضوا لبحث التشبيه ، فالواقع أنه لا يوجد لديهم أى مفهوم لتفاعل طرفى التشبيه ، ارفياهما على مبدأ (الوعدة الشسية) . وأكبر الدلائل أن هذا المبدأ كان يخل فى اعتقاد القدماء بطبيعة التشبيه ، لأنه لا بد أن يؤدى الى تشبيه الشئ بالشئ جطة ، ... ولو شبه الشئ الشئ من جميع جهاته لكان هو هو ^(٣) . وهذا أمر غير جائز نى نظم القدماء . وقد سار غالب الشعراء على هذا المبدأ ، فقد يشبهون الانسان بالقمر والقمر بالشمس والبيت ، والبحر ، والأسد ، والسيف ... الخ . ولكنهم " ... لا يخرجونه بهذه ^(٤) المعانى الى حد الانسان " .

(١) الصورة الفنية ، د . جابر حفصوري ٧

(٢) انظر : التكت فى اعجاز القرآن ، ص ٨٠ مطبوع فى مجموعة (ثلاث رسائل نى اعجاز

القرآن . (٣) الصناعتين : ص ٢٤٥ . (٤) الحيوان : ج ١ ص ٢١١

ومع أنه لا يكاد يخلو كتاب نقدي أو بلاغى من تشبيه ، أو أكثر من تشبيهاً
(١)
البحثرى ، ترد في معرض الإعجاب والاستحسان غالباً ، مع هذا فالواقع أن الغزرات
التحليلية الثاقبة التى يمكنها النفاذ الى طبيعة التشبيه عند البحثرى ، ودوره فى
شعره ، ومدى دلالة على شاعريته ، تكاد تكون معدومة . اللهم الا اذا استثنينا
الامام عبدالقاهر الجرجاني ، فهو الناقد الوحيد الذى استطاع أن يبحث موضوع
التشبيه عند البحثرى ، وأن يصل من خلال ذلك الى بعض الأسرار البلاغية
الفنية التى فى إمكانها أن تدل على مكانة شاعرنا فى استعمال هذه الوسيلة الشعرية
(التشبيه) ، ودورها فى شعره ، لاسيما التشبيه التشلىلى الذى يعد من أبلغ
أنواع التشبيه .

وتعتبر خاصية (تصوير المعانى) الكامنة فى التشبيه التشلىلى ، من أهم الأسرار
البلاغية التى حللها الامام عبدالقاهر ، وفحصها فحصاً بيانياً رائعاً .

وعنى الامام عبدالقاهر بهذه الخاصية أن " التشيل اذا جاء فى أعقاب المعانى
أو برزت هى باختصار فى معرضه ، ونقلت عن صورتها الأصلية الى صورته ، كساها أبهة ،
وكسبها مغنبة ، ورفع من أقدارها وشب من نارها " وعلى الرغم من أن فكرة (التشيل)
(٢)

فى التشبيه فكرة وجدت من قبل فى محيط الدراسات القرآنية ، عند الرمانسى
الذى جعل من أقسام التشبيه اخراج ما لا تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه الحاسة ،
وعند من تأثر بالرمانى فى المحيط القرآنى نفسه كآبى هلال الحسكى
(٣)

الرفم من ذلك فان الامام عبدالقاهر يوجه هذه الفكرة الى مجال نقد الشعر وتحليله .
وهو توبيخه جديد سوف يترتب عليه فيما بعد قضايا فنية تتعلق بفهم الشعر ، وتوسيع
دائرة تدركه .

-
- (١) انظر على سبيل المثال : كتاب البديع ، ص ٧٣ . والجمدة : ج ١ ص ٢٩١ .
والصناعتين ، ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٩ . والمثل السائر : ج ٢ ص ١١٧ .
(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٢٥ .
(٣) انظر النكت ، ص ٨١ .
(٤) انظر الصناعتين ، ص ٢٤٦ .

ومهما يكن الأمر ، فإن عبد القاهر يعتبر البهترى أفضل شاعر يمكنه أن يستخدم أسلوب التمثيل في تقريب المعاني إلى وجدان المتذوق ، ونقلها من حيز الفصـــــــــــــــــوص إلى حيز الوضع الحسى ، أو التجسيد الفنى ، أن صغ التعبير .

وهو يقول فى هذا ما نصه : * واك لا تكاد تجد شاعراً يعطيك فــــــــــــــــسى المعانى الذقيقة من التسميل والتقريب ، ورد البعيد الخريب إلى المألوف القريب ، ما يعطى البهترى ويبلغ فى هذا مبلغه ، فانه ليرضى لك المهر الآن رياضة الماهر حتى يحرق من تحتك اعناق القارج المذلل ، وينزع من شماس الصعب الجامح حتى يلين لك لين المقاد المطيح * .
(١)

ويؤنى الامام عبد القاهر هذا المعنى الفنى حقه من البحث والتحليل ، حينما يذمنا أمام قول البهترى :

دان على أيدى الحفاة وشاســــــــــــــــع

عن كل ند فى الندى وضــــــــــــــــيب

كالبدر أثر طفى الملو وضــــــــــــــــوؤه

للمصبة السائرين جد قــــــــــــــــرب

يقول عبد القاهر عن هذين البيتين : * وفكر فى حاله وحال المعنى معك ، وأنت فى البيت الأول لم تنته إلى البيت الثانى ، ولم تتدبر نصرة آياه ، وتمثله له فيما يطلى على الانسان عيناه ، ويؤدى إليه ناظره ، ثم تسبحا على الحال وقد وقفت عليه ، وتأملت طرفيه ، فأك تعلم بعد ما بين حالتك ، وشدة تفاوتهما فى تمكن المعنى لديك ، وتعبه اليك ، ونبله فى نفسك ، وتوفيره لأنك ، وتحكم لى بالصدق فيما قلت ، والحق فيما ادعيت * .
(٢)

ويتضح من هذا التحليل الرائع ، معنى أسلوب التمثيل

(١) المهر الآن : النشيط

(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧٢ - ٢٧٣

(٣) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٢٧

عند البحتري ، ودرره في تجويد المعنى الشعري ، واخراجه اخراجا فنيا رائعا .

فبعد أن كان معنى البيت الأول ، مجرد فكرة ذهنية غامضة ، اذا به يتجلى في البيت الثاني من خلال لوحة فنية ، بارزة الطراح ، كاملة التفاصيل . فمثل هذه اللوحة المصورة ، بكل ظلالها ، هي وسيلة البحتري في تشرب المعاني ، وتثبيتها في النفوس ، لأنها بما تتناول عليه من عناصر حسيه ، أقرب الى الإدراك ، وأسهل للممثل . هذا فضلا عن أن البحتري يحقق بمثل هذه اللوحة ، مطلباً فنياً من أسمى المطالب الشعرية ، ألا وهو التعبير بالصورة الفنية .

واذا كان الامام عبد القاهر ، قد تعود أن يعنى بالتحليل ، أكثر من عنایتـــــه بسرد الأمثلة والشواهد الشعرية ، فالحق أن هذا الأسلوب في استقصاء التشبيه التمثيلي عند البحتري ، يكاد يكون ظاهرة ملحوظة في الكثير من شعره .
(١)
ومن الأمثلة على هذا قوله في وصف استمرار الأخلاق الفاضلة في أسرة مدوحه :

خلق منهم تردد فيهم

وليت عصابة عن عصابة

كالهسام الجراز يبقى على الدهر (٢)

ويبقى في كبل عصر قرابه

(٣)

وتقول له في ازدياد شرف الممدوح :

شرف تزيد بالسراق الى السدى

(٤)

عندوه بالبيضاء أو ببلنجرا

مثل الهلال بدا فلم يبيح به

صوغ الليالي فيه حتى أقرا

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص ١٤٦

(٢) الجراز : القاطع

(٣) ديوان البحتري : ج ٢ ص ٩٢٨ و ٩٢٩

(٤) البيضاء ، وبلنجر : قريتان في بلاد الخزر

(١)

وَقَوْلُهُ فِي شَمْرٍاءَ عَطَايَا الْمَدْحِ :

ظَلَّ فِيهَا الْبَعِيدُ مِثْلَ الْقَرِيبِ —

مَجْشِي وَالْعَدُوُّ مِثْلَ الصَّدِيقِ —

كَحِشِي الْفُصْلَامِ جَادَ فُـ — رَوَى

(٢)

كُلُّ وَادٍ مِنَ الْبِلَادِ وَ نِـ —

(٣)

وَقَوْلُهُ فِي وَصْفِ زَهْرِ الْأَفَاحِصِ :

وَلِعَصْرِي لَوْلَا الْأَفَاحِصُ لَا أَبْهَمْتُ (م)

أَتَيْتُ الرِّيَاضَ غَيْرَ أَنْيَمَ —

وَسَوَادِ الْمَيُونِ لَوْلَمْ يَحْـ —

بُيَاضَ مَا كَانَ بِالْمَرْمِ —

(٤)

وَقَوْلُهُ فِي وَصْفِ مَدْحٍ :

بَدَأَ بِمَعْمُودِ السَّجِيَّةِ شَمْرَتِ

سَرَابِيلَهُ عَنْهُ وَطَالَتْ حَمَائِلُهُ —

كَمَا انْتَصَبَ الرَّجُلُ الرَّدِيئُ ثَقَفَتِ

أَنَا بَيْبَهُ وَأَمْرَتُهُ عَامِلُهُ —

(٥)

وَقَوْلُهُ فِي وَصْفِ مَجْدِ الْمَدْحِ وَكُرمِهِ :

غَمْرَتُهُ جَلَالَةُ الْمُلْكِ وَاسْتَمْرَ —

لَتَهُ عَلَيْهِ شَمَائِلُ الْفَتِي —

وَاصِلِ مَجْدِهِ بِعَقْدِ الشَّرِ —

وَيَدَاهُ بِالْجُودِ مَوْصُولَتُهُ —

وَالْمَلَاخِظُ فِي كُلِّ هَذِهِ الْأَمْثَلَةِ أَنَّهَا تَجْرِي عَلَى ذَلِكَ الْأَسْلُوبِ الَّذِي أَشَارَ إِلَيْهِ الْأَسْمَاءُ

عَبْدُ الْقَاهِرِ فِي اسْتِعْمَالِ الْبَحْثِيِّ لِلتَّشْبِيهِ التَّشْبِاسِيِّ . أَيْ أَنَّ الْبَحْثِيَّ يَعْقِبُ

(١) ديوان البَحْثِيِّ : ج ٢ ص ١٤٨٩ . (٢) النَبِي : الْكَثِيفُ .

(٣) النَبِي : الْمَكَانُ الْمَرْفُوعُ . (٤) ديوان البَحْثِيِّ : ج ٣ ص ١٤٨٦ .

(٥) ديوان البَحْثِيِّ : ج ٢ ص ١٦١٣ (٦) الْمَصْدَرُ نَفْسُهُ : ص ٢١٩ ج ٤

بالتشبيهات التشيلية على تلك المعانى التى يمكن أن يفضل الفهم فى تفسيرها ، أو يلتصق
لها وجهها لم يقصد اليه الشاعر . وبدو أن البحرى بهذه الطريقة الخاصة فسى
استعمال فن التشبيه التشيلى ، يحقق غايتين لا غاية واحدة . الغاية الأولى
تحديد المعنى المراد ، تحديدا دقيقا . والغاية الثانية المبالغة الفنية . إذ يبرز
المعنى فى صورة فنية طموسة ، تسيطر على حواس المتلقى وتأسر اعجابه .

والواقع أن الامام عبدالقاهر لم يقف فى بحث التشبيه التشيلى عند هذا الحد ،
بل رتب على طبيعة هذا اللون من التشبيه ما يتكهن أن نسيجه به (الضمور القيسى)
فى تشبيهات البحرى .

يقول فى هذا الصدد : " ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعرو (البحرى) فسى
قلة الحاجة الى الفكر والغنى عن فضل النظر ، كقوله :

فؤادى منك مــــــــــــــــــــلان * وسرى فيك اــــــــــــــــــــلان
وقوله :

عن أى ثغر تبتســــــــــــــــــــم * وبأى طرف تحتكــــــــــــــــــــم
وهل ثقل على المتوكل قصائده الجياد ، حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها إلا لأنه
لم يفهم معانيها ، كما فهم معانى النوع النازل الذى اصعط له اليــــــــــــــــــــه (١)
أترك تستجيز أن تقول ان قوله :

(منى النضر فى اسماء لو تستطيعــــــــــــــــــــها)

من جنس المحمد الذى لا يحمد ، وأن هذه الضعيفة الأسر ، الواصلة الى القلوب
(٢)
من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالتفضيل ؟ " . و مراد الامام عبيد القاهر من كلامه

(١) لا نوافق الامام عبدالقاهر فى موقفه هذا من الخليفة المتوكل ، فهو موقف يقسم
على تحكم منهج خامى فى تدقيق الشعر ، هو المنهج البيانى الذى تعود عليه
الامام عبدالقاهر . ومع اعجابنا بهذا المنهج فإن هذا لا يعنى أنه المنهج الوحيد
فى تدقيق الشعر ونقده .

(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧٣

هذا هو أن شعر البحتري لا يجرى كله على ذلك الوجه من السهولة التي تجرى عليها بعض القطع الخفيفة التي كان يصحب بها الخفيفة المتوكل . وإنما هناك في شعره قصائد راقية ، قد تبحث معانيها العقل على التأمل والتفكير .

على أن مراد الامام عبدالقاهر بالتفكير في معاني شعر البحتري هنا ، لا يتجاوز التفكير في تركيب الصورة الفنية ، وكيفية تألف خيوطها المتنافرة في نظام فني منسق ، يحقق متعة التدقيق .

يقول عن ذلك البيهقي الذين حللها في بداية الأمر من جهة قدرة التمثيل على تجسيد المعاني المجردة : " أفلتستحتاج في الوقوف على الغرض من قوله : (كالبدر أفرط في الملو) الى أن تعرف البيت الأول ، وتصور حقيقة المراد منه ، ووجه المجاز في كونه دانيا شاسعا ، وترقم ذلك في قلبك ، ثم تعود الى ما يعرض اليه البيت الثاني عليك من حال البدره ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى ، وترد البصر من هذه الى تلك ، وتنظر اليه كيف شرط في الملو الإفراط ليشاكل قوله (شاسع) ، لأن الشروع هو الشديد من البعد ، ثم قابل به لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب ، فقال (جد قريب) . فهذا هو الذي أردت بالحاجة الى الفكر ، وأن المعنى لا يحصل لك الا بعد انبعاث منه (كذا) في طلبه ، واجتهاد في نيله " .^(١)

وعلى ضوء توضيح الامام عبدالقاهر لمعنى احتياج بعض معاني شعر البحتري الى الفكر نستطيع أن ندرك أن ما يهدف اليه الناقد هنا هو تأكيد خاصية (الخوض الفني) في شعر البحتري . وهي خاصية لا تنصل إطلاقا بأي لون من ألوان التحديد الأسلوبى كما لا تنصل أيضا بنموني الأفكار الشعرية من حيث هي أفكار . وإنما هي خاصية فنية شعرية ، تنصل بطبيعة الشعر الابداعية الخاصة .^(٢)^(٣)

(١) اسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧١

(٢) انظر : النقد اللغوي عند العرب ، د . نعمة رحيم ، ص ٣٠٣

(٣) من أدق خصائص الفنون بما في ذلك الشعر أنها تترك امتدودها مجال التفكير والاستنتاج . انظر : النقد الجمالي ، روزغريب ، ص ٩٧ .

على أن الملاحظ في تحليل الامام عبدالقاهر لهذه الظاهرة الفنية ، هو أنه يركز عليها من حيث صلتها بالمتلقى ، أكثر من تركيزه عليها من حيث صلتها بالشاعر ، أو بالجانب الابداعي في الشعر . ومع أن التركيز على هذه الظاهرة من حيث صلتها بالشعر أكثر أسالة بلا شك إلا أن السبيل الذي سلكه الامام عبدالقاهر له فوائده الايجابية فسي تعميق ذوق القارئ ، وتنمية احساسه بالشعر .

وربما يقول قائل ان الغموض الفني على هذا الوجه الذي بينه عبد القاهر يكتسب أن يتحقق في كل تشبيه تمثيلي سواء عند البحري أو عند غيو . وهذا صحيح بلا شك ولكن الذي يجعل شعر البحري أفضل شعر يمكنه أن يحقق صفة الغموض الفني هو أسلوبه في استعمال التشبيه التمثيلي .

فالحقيقة أننا لو راجعنا تشبيهات البحري التي سقناها من قبل ، لا تضح لنا أن شاعرنا كان ينسج خيوط التشبيه التمثيلي من بيتين لا من بيت واحد . بحيث يكون الطرف الأول من التشبيه في البيت الأول ، ويكون الطرف الثاني منه ، أي الصورة الفنية ، في البيت الثاني .

وعلى هذه الطريقة يكون البيت الأول من غالب تشبيهات البحري التمثيلية رغم أنه مستقل بمعناه ، شديد الافتقار الى البيت الذي يليه . بل لا يمكن تقدير مائيه من دقة الصنعة ، إلا بعد استجلاء الصورة المجسدة للمعنى في البيت الثاني . فهذا ما يجعل صفة الغموض الفني في تشبيهات البحري ، أرفع منها عند أي شاعر آخر .

ب - الاستعارة :

على الرغم من كثرة تعريفات الاستعارة في كتب النقد والبلاغة عند القدماء ، فإن هذه التعريفات لا تكاد تخرج عن دائرة واحدة .

(١) الاستعارة عند الجاحظ ، هي " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه " .
وهي عند ثعلب أن " يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواء " . وهي عند ابن المعتز " استعارة الكلمة لشيء لم يعرّف بها من شيء قد عرف بها " . ومع أن نقباء القرن الرابع الهجري قد تعرضوا لتعريف الاستعارة ، وكذلك نقباء القرن الخامس ، فالحق أنه ليس لديهم أي تخيير جذري لما عند السابقين . إن كل ما طرّح مسبقا تعريفات للاستعارة لا يكاد يخرج عن أنها مجرد انتقال في الدلالة من معنى إلى معنى آخر جديد .

ومع أن حقيقة الاستعارة في عرف النقد الصريح ، تقوم على الانتقال من معنسى إلى معنى ، فالواقع أن هذا الانتقال كان مقيدا بمبدأ التناسب العقلي الذي لا يمكن الحيدة عنه ولا التسامح فيه .

وقد عبر الأسيدي عن هذا المبدأ أوضح تعبير في قوله : " وإنما استعمسارت الحرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة - حينئذ - لا تفتقد بالشيء الذي استعيرت له ، ولا تفتقد لمعناه " .

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ١٥٣

(٢) قواعد الشعر : ص ٥٧

(٣) كتاب البديع : ص ٢

(٤) انظر الرسالة الموضحة : ص ٢٩ . وانظر الصنائع ص ٢٧٤ وانظر النكت ص ٨٥ . وانظر العصدة ج ١ ص ٢٧٠

(٥) الموازنة : ج ١ ص ٢٦٦ . وانظر : الوساطة ، ص ٤١

والواقع أن الحلح القدماء على هذا المبدأ يرجع إلى أسباب عيقة الجذور،
ربما تتصل بطبيعة الخيال وفهم القدماء القاصر عنه . فالناقد القديم كان فسى
مفهومه للشعر " يصدر عن مقولة أساسية مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية ،
أو تخيل عقلى . ولكى يصح العمل الشعرى - تبعا لهذه المقولة - فلا بد
من المشابهة أو المناسبة " . وعلى هذا الأساس فقد رحب النقاد بكل استعارة
(١)
تجرى على مبدأ التناسب ، وتتفتح اللياقة بين طرفيها .

ليس هذا ما يلاحظ عليهم ، وإنما شئنا حريا لا هوادة فيها على تلك الاستعارات
التي جاءت على خلاف مبدأ التناسب العقلى ، لاسيما استعارات أبى تلم التي توسع
فيها كثيرا متجاوزا مبدأ القدماء فى حسن الاستعارة . " وقد جنى أبو تلم على
نفسه بالاكثار من هذه الاستعارات ، وأطلق لسان عائبه ، وأكد له العجاجة
(٢)
على نفسه " . كما عبر أبو هلال العسكري عن ذلك .

وما دام أن أبى تلم هو الاستثناء الوحيد من بين الشعراء الحديثين الذين
توسعوا فى مسألة الاستعارة ، فإنه من الطبع أن تكون استعارات البحترى فسى
جملة تلك الاستعارات التي حازت إعجاب النقاد ، ورضوا عنها تلم الرضا . إذ قلما
نجد كتابا نقديا يعنى بموضوع الاستعارة ، ليس فيه قائمة من الاستعارات
(٣)
الحسنة عند البحترى .

(١) الصورة الفنية : ص ٢٤٨

(٢) الصناعتين : ص ٣١٥ . وانظر الفصل الأول من هذا البحث ص ٢٧ وما بعدها .

(٣) انظر فى استعارات البحترى المصادر التالية : -

الوساطة : ص ٣٧

الصناعتين : ص ٣٠٧ و ٣٠٨

سر الفصاحة : ص ١٥٧

المثل السائر : ج ٢ ص ١٠٤ و ١٠٥

ورغم إعجابنا بثل هذا الجهد ، وقيمته فى تنمية الذوق الأدبى ، فالحقيقة أنه جهد سطحى لا يتجاوز حدود الاختيار والتسجيل . وهناك جهد آخر الى جانب هذا الجهد كان يلج على تحليل استعارات البحترى ، ويبحث الى مقارنة بعضها باستعارات أبى تمام . لكن العوف أن هذا الجهد الذى كان يحاول العمق والنظر الى ما وراء الظواهر ، وقف عند البدايات فقط ، ولم يكتب له أن ينمو أو يتطور .

ويدخل فى نطاق هذا الجهد بعض ملاحظات الأمدى المبتوثة فى أماكن متفرقة من كتاب الموازنة . فهو مثلا يقف عند لفظة (رضى) التى استعارها أبو تمام فاختلا ، واستعارها البحترى فأصاب . قال أبو تمام فى المدح :
وزير حق ووالى شرطة ورضى دى

حوان ملك وشيخى ومعتسب

وقال البحترى :

لله أنت رضى هيجاء متعلبة

أذ القنا من صايات الطلسى رغفا

(١)
وعلق الأمدى بقوله : " وقد جعل البحترى (رضى) فى موضع أشبه بالصواب " .
ويقف الأمدى كذلك عند لفظة (السلم) التى أحسن البحترى فى استعارتها ووضعها فى المكان المناسب فى قوله :-

والعلى سلم مراقبه خطبا

ب أبى عامر الى مسعوده

(٢)

ثم يعلق عليها بقوله : " فهذا الوجه الحسن فى معنى السلم " . ومثل لفظة

(السلم) لفظة (الصوغ) فى قوله :

(١) الموازنة المخطوطة : ٨ (١) ٩ (ب)

(٢) المصدر نفسه : ٣٣ (١) .

مثل الهلال بدا فلم يبيح به

صوغ الليالى فيه حتى أقصرا

حيث علق عليها الأمدى قائلا : " قوله صوغ الليالى من أحسن لفظه ، وأقربها
(١)

فى أحسن موضع يليق بها " . ومثل ملاحظات الأمدى هذه ملاحظة الأمام عبد القاهر
الجرجاني على استعارة (الحوك) عند البحتى ، وأبى تمام ، ولماذا وقعت حسنة
عند الأول وسيئة عند الآخر .

قال البحتى ، فى وصف الربيع :

فصاغ ما صاغ من تبر ومن ورق

وحاك ما حاك من وشى وديباج

وقال أبو تمام :

إذا الغيث غادى نسجه خلت أنه

(٢)

خلت حجب حرس له وهو حائكك

يخلق الأمام عبد القاهر هنا مباشرة بقوله : " وهذا قبيح جدا ، والذي قاله

البحتى (وحاك ما حاك) حسن مستعمل ، فانظر ما بين الكلامين لتعلم
(٣)

ما بين الرجلين " .

على ضوء هذه الأمثلة وما تلاها من ملحوظات نقدية قليلة ، نستطيع أن نقف
على تجربة نقدية قاسية ، كان الهدف من وراءها امتحان قدرة البحتى ، وأبى تمام
على تكوين الاستعارة اللائقة التى تواضع عليها قدامى النقاد . وتتضح قسوة هذه
التجربة من طبيعة الألفاظ التى ركر عليها الأمدى وعبد القاهر . فهى ألفاظ لاتتنى

(١) الموازنة المخطوطة : ٤٢ (١)

(٢) حرس : جمع حرساء أى قديمة ، والحرس الدهر .

(٣) أسرار البلاغة : ج ٢ ص ٢٥٣ .

عن دائرة الحياة اليومية ، مثل ، الرحى ، السلم ، الصياغة ، الحياة . أى أنها من أبعد الألفاظ عن دائرة الشعر ، وما يغلب عليها من لطافة ورقة .

لقد انتهى البحثرى بهذه الألفاظ الى المستوى الاستعارى المطلق
فى النقد العربى ، حينما أدخلها ضمن علاقات مألوفة ، تجد ما يسندها فى
الدوق الأدبى القديم ، وان كان ذوقا ذهنيا هدفه الأول منطقية الأمور ، والحرص
على تناسب الأشياء .

أما أبو تمام فقد انحرف بتلك الألفاظ عن الطريق المألوفة ، ان لم يستمر
لفظة (الرحى) للحرب شأن البحثرى ، بل أدخلها ضمن علاقة جديدة ، حينما
استعارها لديوان الملك . ومع أن أبا تمام والبحثرى كليهما قد استعار (الحبل)
للربيع ، فاستعارتهما لم تجر على طريقة واحدة فقد استعار البحثرى الفعل
(حاك) فجاءت استعارته مألوفة مستعملة كما نبه الامام عبد القاهر الى ذلك .
واستعار أبو تمام اسم الفاعل (حاك) فانحرف بذلك عن المألوف ، ولكن بزاوية
فى استعارته كأوضح ما يكون .

وكان من الطبيعى بعد ذلك أن تنتهى تلك المقارنات لصالح البحثرى ، فاستعارته
على نقيض استعارات أبى تمام ، أى أنها تنف دائما وأبدا عند حدود التصور
التقليدى ، ولا تجر على خدش الذوق العام ، ولا على إعادة صياغة الواقع
وتشكيله من جديد .

والحقيقة أن استعارات البحثرى بهذه الصورة أقل من أن توصف بأنها
استعارات شعرية ، مهما أعجب القدماء بها ومهما بالخوا فى قيمتها . انها
أقرب ما تكون الى الاستعارات الثورية التى توصف بأنها " نصف عية ، وتكاد تختفى
(١)
فى الحشو اللغزلى " . أى أنها تسع أمانا فى الشعر دون أن تستوقفنا ولو برهة

من الزمن . لأنها أصبحت استعارات لغوية لا تؤدي الى أكثر من إبراز السمات
(١)
الظاهرة في الأشياء . بل الوقوف عند دور العلامات المجردة .

وليس هذا حال الاستعارة في الشعر ، إذ أن الاستعارة الشعرية مصدر لا غنى
عنه في ممارسة الشعر . بل إنها تعتبر " الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن
بواسطة في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل " . وهي
(٢)
بهذه الصورة ألصق بالشاعر ، وأدل على رؤيته المستبعدة التي يفرد بها عن
غيره من الناس .

وعلى هذا الأساس يبدو أننا لن نبالغ حينما نقول أن استعارات أبي تمام ، رغم
كسل ما قيل فيها أقرب الى مفهوم الاستعارة الشعرية ، لما فيها من اعتراف واضح
عن المؤلف ، ومعارضة واعية للأسلوب البلاغي النثرى . وكبار النقاد يؤكدون
في صراحة أنه بقدر ما يعتمد الشاعر في لغته عن ميدان الثراء بقدر ما يكسبه
فيما جديرة ، تدل على عمق شاعريته وأصالتها . وبطبيعة الحال فإنه لكي يصل
(٣)
الشاعر بلغته الشعرية الى هذا المستوى ، لابد له من أن " يختار الاستعارات
والتشبيهات الجديدة ، لا لمجرد جدتها ، أو لأنها قد ملنا القديم منها . وانما
لأن القديم توقف عن توصيل شيء فيزيقي ، وأصبح محض علامات مجردة " . وفي
(٤)
ضوء هذا السياق ، لابد أن نفهم استعارات أبي تمام فيها جديداً يتصل برؤية
الشاعر المتجددة للواقع ، وما يمكن أن تعدته هذه الرؤية في التعلق بمن
حيث اكتسابه لخبرة جديدة .

(١) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٥٣
(٢) مبادئ النقد الأدبي ، رشاردز ، ص ٣١٠
(٣) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٥١ ، ٣٥٢
(٤) الصورة الفنية : ص ٣٦٨ (منقول عن مصدر) .

٤- أثر الطبع والصنعة الكتابية في أسلوبه :

كشفنا في الفصل الثاني من الباب الأول عن مذهب البحتري ، ويبدأ أنه كان نسيجا متألفا من الطبع والصنعة ، وإذا كنا في ذلك الفصل مشغولين بالتقرير النظري لمذهب الشاعر ، أكثر من انشغالنا بالجانب التطبيقي ، فإن هاهنا متسمنا من الوقت لكسب لنتصم أبرز ملامح الطبع والصنعة التي لحظها النقاد في أسلوب الشاعر .

أ - أثر الطبع في أسلوبه :

يعود الفضل في بحث جانب الطبع عند البحتري ، إلى فئة أنصاره ، أو أنصار الطبع على وجه الدقة العلمية . وهم تلك الفئة التي لا تعرف آراءها إلا من خلال كتاب الموازنة . والآمدى وإن كان متأخرا عن هؤلاء زميلاء ، فأنسبهم يمد واحدا منهم ، وقد صح بذلك علانية ، كما مر بنا في مذهب البحتري وكما سوف يمر بنا بعد قليل .

ومهما يكن الأمر فإن فئة أنصار الطبع والآمدى كانوا يشيرون إلى سمات فنية تركها عنصر الطبع في أسلوب البحتري . فكانت هذه السمات من أبرز الفوارق في نظرهم بين البحتري وأبى تمام . وهذه السمات الفنية ، أو الخصائص الطبيعية أن صح التعبير ، أهمها ثلاث خصائص هي :

قرب الماتى - استواء الشعر - الديباجة .

على أن الملاحظ أن هذه السمات الفنية التي نشأت في محيط اتجاه الطبع لم تلبث أن تعارضا سائر النقاد الذين تعرضوا لشعر البحتري ، سواء كان هؤلاء النقاد على علم بأن مثل هذه الخصائص الفنية ، لا تمثل إلا جانب الطبع عند البحتري أم كانوا على غير علم بذلك .

١- قرب الماتى :

قرب الماتى ، وقد يعبر عنه أحيانا بقرب المأخذ ، سمة فنية وثيقة الصلة بشعر

المطبع ، وبالشاعر المطبوع . ومعنى قرب الماتى أو قرب الماخوذ " أن تأخذ
عفو الخاطر ، وتتناول صفو الهاجس ، ولا تكدر فكرك ، ولا تعجب نفسك ، وهذه
(١)
صفة المطبوع .

ويتضح من هذا التبسيط أن قرب الماتى يوازى سطحية الفكرة الشعرية
والبعد عن الاتكاء الذهني في تناولها ، أو الالحاح عليها بالتفتيت والتحليل .

وقد ربط الامدى بين هذه السمة الفنية الخاصة بشعر الطبع وشعر
البعترى ، حينما أشار الى أن من فضل البعترى انما فضل باور منه
" حلاوة اللفظ ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام في مواضعه ، وصحة المبالغة ،
وقرب الماتى " ، واكتشاف المعانى (٢) . وكذلك يربط الاتدى بين صفة
(قرب الماتى) ، واتجاه المطبوعين بوجه عام حينما قال : " والمطبعون
وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعانى ، والافراق فى
الوصف ، وانما يكون الفضل عندهم بالالمام بالمعنى وأخذ العفو منها مع جودة
المسبك ، وقرب الماتى ، والقول فى هذا قولهم واليه أذهب " (٣) ويمكن أن نفهم
من نص الامدى هذا بالذات ، أن سمة قرب الماتى تقف فى الطرف المقابل
لسمة استقصاء المعانى ، والنصوص عليها . وهى سمة اسلوبية اشتهر بها أبو تمام
وعرف بها عند غالبية النقاد .

على أن من حسنات الامدى بعد ذلك ، نزوله بهذا الموقف النقدي
الى مستوى التطبيق ، حينما ناقش فكرة (سؤال الديار) عند أبى تمام
والبعترى ، وتوضيحه لكيفية تناول الشاعرين لهذه الفكرة .

(١) الصناعتين : ص ٥٥

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٥٢٥

وتقنا على ذات الخيلة فانبرت

سواكب قد كانت بهذا العين تهنل

على دارس الآيات عاف تحاقبت

عليه صبا ما تستفيق وشمس

فلم يدر رسم الدار كيف يجيبنا

ولا نحن من فمرط البكا كيف نسال

وكان تعليق الامدى على هذه الآيات هو أن " قول أبى تمام ، وإن كان فيه دقة وسنعة فهذا عندى أولى بالجودة ، وأحلى فى النفس ، والوط بالقلب ، وأشبهه (١) بهذا صبا الشعراء " .

ولا يعيننا هذا ذوق الامدى فى تفضيله هذه الآيات على أبيات أبى تمام ، انما يعيننا أن نمرع حساب الامدى هذا ، وارجع الى خاصية قرب الماتى عند البحترى .

ان أبيات البحترى هذه حينما توضع بازاء أبيات تمام السابقة ، نلاحظ أفضل مثال لمحنى قرب الماتى عند شاعرنا ، وكيفية تناوله للمفكرة الشعرية . فعلى الرغم من أن البحترى عبر عن الموقف بثلاثة أبيات ، وليس بيتين كما عبر أبو تمام ، فالحق أنه كان يدور فى نطاق دائرته الذاتية ، ولم يبلغ مرتبة (التحلل الشعرى) التى بلغها أبو تمام . لقد ظل عنصر الموقف عنده كما هما عليه ، أى ظل الشاعر فى بئانه المبرر ، وظلت الديار فى صحتها الرعيب . وانتهى هذا الموقف الدرامى " .

بعد ثلاثة أبيات ، لكى يطرح السؤال من جديد (كيف نسال ١٢) .
هذا معنى قرب الباتى عند البحتري . الله يعبرولا يحلل ، يقف عند الظواهر
ولا ينفذ الى البواطن ، ومع أنه ينقل المشهد ولا يخفل عنفاه الايعاشية ،
فوقلما يتدخل فى تلوين الصورة ، ألما يكفى فى الغالب بالاطار الخارجى ، وعلامه
التمام - كل هذا لشوفر عنصر الطبع فى شعره ، بحيث لا يهلك مع هذه
الترجمة الجياشة وقتاً يلقى للتعليل والتحليل .

٢- استواء الشعر :

الأثر الثانى من آثار الطبع فى أسلوب البحتري هو استواء الشعر . وقد يعبّر
(١)
عنه أحيانا بـ (اتحاد النسيج) . ويبدو أن هذه السمة الفنية كانت فى شعر
البحتري على قدر من الوضوح بحيث تنبه اليها أكثر من ناقد ، ومنذ وقت مبكر
أيضا . فقد وصف المبرد فى القرن الثالث الهجرى ، شعر البحتري بخاصية
الاستواء ، وجعلها من أهم ما يميز بينه وبين أبى تمام . ونجد وصف شعر
البحتري بهذه الخاصية عند الصولى ، وعند ابن العميد ، وأخيرا عند
الأمدي .

على أن ما يهمل من هؤلاء هو ما عند الأمدي وحده . فالأمدي علمنى
حد علمنا هو أول ناقد يربط العلاقة بين الطبع وخاصة استواء الشعر . كما أنه
أول ناقد يلقى الضوء على معنى استواء الشعر وما المراد به . يقول فى محضر
حديثه عن شعر أبى تمام والبحتري : " والطبع الذى هو مستوى الشعـ
ر قليل السقط ، لا يبين جيده بينونة شديدة ، ومن أجل ذلك صار جيد شعر
أبى تمام معلوما ، وعدده محصورا " .
(٥)

- (١) استخدم ابن العميد هذا التعبير ، حينما وصف شعر البحتري . انظر : الكشف
عن صاوى شعر المتنى ص ٣٥
(٢) أخبار البحتري : ص ١٦٤ و ١٦٥
(٣) أخبار أبى تمام : ص ٧٠ (٤) الكشف عن صاوى شعر المتنى ، ص ٣٥
(٥) البوازنة : ج ١ ص ٥٤ ، ٥٥

ويتشع من كلام الأمدى هذا ، أن استواء الشعر مظهر من مظاهر الطبع ، ولازمة من أهم لوازمه . وعبرة (قليل السقط) وحدها ، هى الفتاح الذهبى لمضى هذه الخاصية الفنية . فالسقط هو - أى عيب من عيوب الشعر - يمكنه أن يطرأ على بيت أو أكثر من أبيات القصيدة ، فيتسبب فى خلقة بنائها ، إذ ينقلها هذا (السقط) من حال التماثل والاستواء ، الى حال التباين والاختلاف .

على أننا لن نتبين صلة الاستواء بالطبع الشعرى ، بصورة جلية ، الا حينما نفترض أن أى عيب يمكنه أن يطرأ على القصيدة ، انما يمثل تلك النقطة التى ينقطع فيها تيار الطبع فى القصيدة بحيث تبدو مثل هذه النقطة ، أو المحطات وكأننا هى بحاجة ماسة الى درجة حرارة الطبع الشعرى المائلة فى سائر الأبيات . . من هذا كله نصل الى أن معنى استواء الشعر ، هو محافظة الشاعر على مستوى واحد من الاندفاع الماطفى من أول القصيدة الى نهايتها . حتى يصح أن نقول أن تيار الشعر فى مثل هذه الحالة أشبه ما يكون بتسيار الجدول المائى المنخفض فى مجرى لا تكثر فيه وهدة ، ولا رابيسسة ، يفضلر معها الى الصلو أو الانخفاض ، أو الاتواء بمنة وسرة .

ومن الطبيعى بعد ذلك أن تنعكس هذه الصورة على القصيدة بشكسل ايجابى ، أقل ما فيه هو ظهور (الوحدة الجمالية) نتيجة تآلف عناصر التعبير فى كل أبيات القصيدة ، وتوازى تأثيراتها الجمالية فى وجدان الملقى . الأمر الذى يجعل القصيدة فى النهاية سبيكة ذهبية مفرغة فى قالب واحد .

وإذا كانت هذه الخاصية الفنية ماثلة فى شعر البحترى بحيث أن أية قصيدة من قصائده ، يمكن أن تكون برهانا قاطعا عليها ، فالحقيقة أن خاصية الاستواء هذه لا تصدق على شعر أبى تمام ، بالمقدار نفسه الذى صدقت به على شعر البحترى . وهنا السرفسى أن جيد شعر أبى تمام أصبح معدودا

محصورا ، كما نبه الأمدى آنفا . بمعنى أن اختلاف مستوى القصيدة عند أبي تمام
بين جيد وردئ من شأنه أن يسئل على الناقد عملية التمييز ، ومعرفة الجيد
وهذا معقول جدا ، فبعضها تتميز الأشياء ، كما يقال .

ومع أن تفصيل القول في ضعف خاصية استواء الشعر عند أبي تمام ، قد
يؤرخ بالخرق من جادة النقد الموجه للبحر ، فالواقع أنه لا يليق
بالباحث إعمال ذلك النقد والتحليل اللذين تولى بهما القاضي الجرجاني مطالعة
ضعف الاستواء الشعري عند أبي تمام . لاسيما أن القاضي الجرجاني بلغ أقصى
تدليل هذه الظاهرة عند الرجل مالم يبلغه الأمدى . الأمر الذي سيكون
له بالغ الأثر في تعمق خاصية استواء الشعر ، من واقع التحليل المصحب
ومواجهة النص الأدبي .

يقول القاضي الجرجاني في هذا الموضع : " ومن جنائات هذا الاختيار على
أبي تمام واتباعه أن أحدهم بينا هو مسترسل في طريقته وجار على عادته
يختلفه الطبع الحصري ، فيعدل به متملا ، ويرى بالبيت الخنث ، فإذا انشد
في خلال القصيدة ، وبعد قلقا بينا نافرا عنها ، وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه
(١)
تضاعفت سهولته ، فصارت ركاسة " .

ويتضح من نقد الجرجاني هذا أن عدم استواء الشعر عند أبي تمام
ومن سار على رساله ، هو الانحراف المفاجئ ، بالطبع الشعري المسترسل إلى
ضرب من اللين والرقه لا يناسب المستوى العلم المسيطر على القصيدة . بسبب
يصح أن نقول أن مثل هذا البيت اللين أو الأبيات ، تصبح في عرض القصيدة ،
وكأنها هي شامة مشوهة في وجه متناسق جميل .

ومثلما يكون الانحراف بالطبع الشعري الى جهة اللين والرة عاملا هائلا
فى عدم استواء القصيدة ، فقد يكون العكس مؤديا الى النتيجة نفسها ، اذ ربما
كان الشاعر " . . . يجسرى مع طبيعته ، فينظم أحسن عقد ، ويغثال فى مشمل
الروضة الأنيقة ، حتى تعارضه تلك المادة السيئة فيقسم أوعر طريقه ويتمصف
أحسن مركب ، فيطمس تلك المحاسن ويحو طلاوة ما قدم ، كما فعل أبو تمام
فى كثير من شعره " . أى أن الانحراف بالطبع هذه المرة ، لم يكن الى اللين وال
والركة ، بل الى الغلظة والغنونة . ومع ذلك فان النتيجة واحدة ، هى
عدم استواء الشعر فى نهاية الأمر .

وقد أحسن القاضى الجرجاني صنعا ، حينما أكد ظاهرة عدم استواء
الشعر من واقع شعراى تمام .
يقول أبو تمام مثلا :
لوجاز سلطان القنوج وحكمه

فى الخلق ما كان القليل قليلا

من كان مرعى عزمه وعمومه

روى الأمانى لم يزل مهزولا

ويعلق القاضى الجرجاني هنا بقوله : " فهو كما تراه يعرض عليك هذا الديباج

المشروانى ، والشئ المنقسم ، حتى يقول :

لله ذك أى ممبر ققـــــرة

(٢)

لا يوحش ابن البيضة الاجفـــــلا

(١) الوساطة : ص ٢٢

(٢) الاجفيل : الكثير الاجفـــــال .

أوما تراها لا تراها هـزة

(١) تشأى الميون تجرفنا وذمىــــــــــــلا
(٢)
(٣)

ثم يقول بعد ذلك : " فنغنى عليك تلك اللذة ، وأحدث فى نشاطك فترة ، وهذه الطريقة أحد ما نعى على أبهى الطيب " . ويبدو أننا لن نجادل فى سلامة هذا النقد الذى توجه به القاضى الجرجاني الى أبيات أبهى تمام . فالبيتان الأولان كانا يسيطر عليهما جو واحد ، وريح شعرية واحدة ، تتمثل فى السلاسة ، واطراد الألفاظ على اللسان ، ورغم بعد ما بين البيتين من المعنى ، ورغم اختلاف وسيلة التقديم فيهما ، ولكننا ما كدنا نأخذ فى البيتين التالين لهما حتى شعرنا بتغير الجو المائل فى قلق العبارات ، وغب الألفاظ . ولا يذهبن بنا الدلن الى أن مثل هذا الصنيع عند أبهى تمام ، يمكن اعتباره بأنه (تلوين عاطفى) يناغم طبيعة القصيدة التقليدية ذات الأغراض الكثيرة ، فالشاعر الماذق -- فى اعتقادنا -- يستلجم أن يحقق مثل هذا الهدف ، من واقع الوسائل الشعرية ، التصويرية والايحائية التى لاتص حقيقتة الأسلوب ، ولا تمكرفصفاً جوهره . هكذا تكون الجوانب السلبية من الضرورة عند أبهى تمام ، زيادة وتأكيذا فى جوانبها الايجابية عند البحترى ، والضميد يظهر حسه الضمد .

٣- الديباجة :

الديباجة هى الأثر الثالث من آثار الطبع فى شعر البحترى . ويعتبر الأمدى من أقدم النقاد الذين ذكروا هذه الخاصية فى أسلوب البحترى ، واتخذوا منها فارقا أسلوبيا يميز بين أسلوب البحترى ذى الديباجة ، وأسلوب أبهى تمام الخالى منها : فى هذا يقول الأمدى :

(١) تشأى : تسبق .
(٢) التعجرف والذمىل : ضربان من السير النشيط .
(٣) الوساطة : ص ٢٣

" وحسن التأليف ، وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا ، حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعيد ، وذلك مذهب البحتري ، ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام " .
(١)

ونجد خاصية الديباجة عردي عند الباقلاني الدور نفسه ، ولكن نرى التمييز بين أسلوب البحتري وأسلوب ابن الرومي ، يقول :
" ولا يخفى على أحد يميز هذه الصنعة ، سبك أبي نواس من سبك مسلم ، ولا نسج ابن الرومي من نسج البحتري . وبينهم ديباجة شعر البحتري وكثرة مائمه ، وديع رونقه ، ووجهة كلامه ، إلا فيما يسترسل فيه ، فيتشبهه بشعر ابن الرومي " .
(٢)

ولا يبعد ابن الأثير كثيرا عن الأمدى والباقلاني ، إذ نراه يقتصر خاصية الديباجة على أسلوب البحتري فحسب ، حينما يقول : " وأما البحتري فقد فُاز بديباجة السبك التي ليست لغيره " .
(٣)

ويتضح من خلال هذه الخصوص النقدية ، أن الديباجة خاصية فنيّة لازمت شعر البحتري ملازمة جسد وثيقة . وكانت بهذه الصفة من الخصائص التي ميزت أسلوبه عن أساليب غيره من الشعراء ، كما رأينا .
وإكن ما المراد بالديباجة في شعر البحتري ؟ إن هؤلاء النقاد كما رأينا لم يعددوا لنا المعنى المراد بالديباجة ، تحديدا دقيقا ، رغم أن كلامهم يوصي إلى القارئ بأنها شيء واضح في أذهانهم .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٥
(٢) اعجاز القرآن : ص ١٢١
(٣) الاستدراك : ص ٢٥

• من هنا فإن عمدتنا في التعرف على هذه الخاصية الفنية ، إنما هو تحليل النصوص بدقة ، وقراءة ما وراء الكلمات • ولعل أول ما يمكن ملاحظته خاصة عند الأمدي ، والباقلاني ، هو معنى لفظ الديباجة في سياق الفاظ أخرى ، كالبناء ، والحسن والرونق عند الأمدي ، والماء ، والبهجة عند الباقلاني •

ومعنى هذا أن الديباجة تقع في دائرة تلك الفاظ الفضفاضة المبهوشة في كتب النقد العربي ، التي ان عبرت عن شيء فانما تعبر عن استجابة الناقد القديم للنص الأدبي ، وإحساسه بأن نمة أثرا غامضا قد تركه النص ففى وجدانه ، وأنه لا يمكن التعبير عن هذا الأثر بأكثر من تلك الفاظ ، التي يبدو أنها تحيل على المطلوب دائما وأبدا •

على أن المودة الى كلام الأمدي خاصة ، تفيدنا في أن الفاظ الثمر السدى يمكن أن يوصف بالديباجة ومرادفها اللفظية ، من بهاء ، وحسن ، وماء ، ورونق ... الخ ، الفاظ لا تعبر عن معانيها الحقيقية فحسب ، بل تعبر عن معانيها زيادة •

ومن هذه اللوحة الفنية امتدى الأمدي الى خاصية (الإيعاء اللفظى) فى الكلمات • فالمعروف اليوم أن الكلمة "أيا كانت توقظ دائما فى الذهن صورة ما ، بهيجة أو حزينة ، وضية أو كريمة ، كبيرة أو صغيرة ، مدهشة أو مضحكة ، تفعل ذلك مستقلة عن المعنى فى غالب الأحيان "• من هذا نصل الى أن الديباجة وما يرافقها من الفاظ أخرى ، إنما تعبر عند نقادنا القدامى عن القيم الإيحائية فى الفاظ ، أى عن تلك الأصدا التى تصاحب الكلمات التى جوار معانيها الذهنية •

(١) اللغظة ، فندريس ، ترجمة ، عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص ، ص ٢٣٧

وإذا كانت الديباجة خاصية فنية قررها النقاد في أسلوب البحترى ، انضغ لنا بما لا يقبل الشك أن شاعرنا ، كان شاعرا صادق الشعور ، وأن صدق شعوره هذا ، كان يهديه الى الكشف عن خصائص الألفاظ ، واختيار ألفانها بالظلال الموحية ، وأشدّها وقفا في النفوس . أى أنه من كبار الشعراء الحذاق الذين يمكن أن يوصفوا واحدهم بأنه " يستغل ما للألفاظ من قوة تعبيرية ، بحيث يؤدي بها فضلا عن معانيها العقلية ، كل ما تحمل في أحشائها من صور مدخرة ، وشاعر كامنة " (١) لفت نغمها لافاقول ذلك المعنى العقلي ."

أما متى وكيف يستغل البحترى القيم الإيحائية للألفاظ ، فذلك أمر لم يعرفنا به نقاده . وإن كان يغلب على الظن ، أن مقدمات قصائده ، هي أفضل شعره الذي يمكن أن توصف ألفاظه بأنها ذات ثروة ملحوظة من القيم الإيحائية الفنية الى جانب معانيها العقلية . ولعل ما يقف الى جوار هذا الظن أننا نجد في المصور المتأخرة بعض الأدباء الذين يفهمون من لفظ (الديباجة) أنها تعنى مقدمة القصيدة العربية التقليدية . ومن هؤلاء درويش الطالوي (القرن الحسادى عشر الهجرى) الذى اختار عنوان مقدمة من أجسود مقدمات قصائد البحترى ، ثم ألقى عليها اسم (ديباجات البحترى) . وقد قدم لها بمقدمة قصيرة جدا جاء فيها " ديباجات البحترى . ومن الأمثال بل من المجاز ، قولهم ما أحسن ديباجات البحترى ذكره العلامة الزمخشري في كتاب الأساس . وهي ديباجات قصائده ، مختارة من شعره ومرتبة على حروف الهجاء " . وعلى ضوء فهم هذا

-
- (١) فنون الأدب ، تشارلتن ، ترجمة د . د . زكى نجيب محمود ، ص ٧٦
 (٢) هو أبو المعالي درويش بن محمد الطالوي ، شاعر وأديب دمشقى . توفي عام ١١٠٤ هـ . انظر ترجمته في ربحاة الألباء ، ج ١ ص ٥٣
 (٣) ديباجات البحترى ، مخطوط (الظاهرية) الورقة رقم ١ .

الأديب يبدو أن ثمة علاقة مجازية بين معنى الديباجة الفنّي ، ومقدمة القصيدة ، وهي علاقة مكانية ، بمعنى أن مقدمة القصيدة عند الباحثين أفضل مكان ، أو جزء من أجزاء القصيدة يمكن أن تتوفر فيه الديباجة بالمعنى القديم ، أو القيم الإيحائية المركزة للألفاظ بالمعنى الحديث .

والواقع أن من يتدبر مقدمات قصائد البعثى ، لابد أن ينتهى الى مثل هذه الحقيقة . ففى هذه المقدمات حشد وافر من الألفاظ الوعوية ، ذات الظلال الوبائية الشعة بكل ما من شأنه أن يثير الوجدان ، ويستففر العواطف . وكما ورد البعثى فيها من الأعلام النسائية البدوية اللطيفة . وكما ورد فيها كذلك من أسماء الأماكن النجدية والحجازية . هذا الى جانب استعانتها فى وصف مشاعره ، بتلك الألفاظ الخفية بنبضها العاطفى ، وإيحائها المذرى . وقد لا تكون الألفاظ وحدها هى كل ما يؤدى دور الإيحاء الفنّي فى مقدمات قصائد البعثى . فالى جوار هذه الألفاظ ، هناك أساليب غزلية تثير التجربة العاطفية ، وتشد القارئ الى الاندماج فيها ، مثل استلهام الطيف ، واسترجاع النسيم ، والحنين الى البادية والرحيل الخيالى إليها ، وما يتصل به من اجهاد المطايا ، والتخفيف عنها بأفانيسى الحدا ، الخ . . . وبالجملة فان مقدمات قصائد البعثى ، عوالم غريبة مستقلة بذواتها ، يمتزج فيها الحلم بالواقع ، والحقيقة بالخيال .

(١)

ويكفى شامدا على ما قدمنا ، أن نقف عند مقطوعة صغيرة البعثى ، يقول فيها :

نظرت الى (طدان) فقلت لياى

(٢)

هناك وأين ليلى من طــــدان

ودون مزارها ايجاف شــــر

وسبع للمطايا أو ثــــمان

(١) الوساطة : ص ٥١ ، ٥٢ . وانظر القصيدة بكاملها فى ديوان البعثى

ج ٤ ، ص ٢٢٢٨ .

(٢) طدان : اسم مكان .

ولما غرت أعراف سلمى

لهن وشرقت قنن القنن

تمويت البلاد بنسا اليكم

وغنى بالاياب الحاديان

ومع أن هذه القطعة ليست هي أفضل ما يمكن أن يصور لنا ، ديباجة
البهترى ، أو قدرته على اقتناص الألفاظ الموحية ، والمشبعة بالظلال العاطفية -
مع هذا فإن في استيعابها أن تكون نموذجا حيا يرغيد ما قلناه آنفا عن مقدمات
قوائد البهترى . فالقطعة رغم قصرها الواضح بحيث أنها لم تتجاوز أربعة
أبيات ^(١) ، تعتبر وترا مشدودا من الحنين الى البادية . وإن كانت البادية هنا
لا تعدو أن تكون عالما خياليا ، يلجأ اليه الشاعر ، كلما أضى واقع الحقيقة -
المرير . وليس في هذه القطعة بعد ذلك ما يمكن أن يوصف بأنه شعري ، اللهم الا
هذه الموسيقى السريعة الفثورة ، وهذه الألفاظ المشحونة بالذائقة العاطفية .
وعلى الرغم من أن كل لفظة من ألفاظ هذه القطعة تقريبا ، كانت تعمل نفسى
دائرتها الخاصة دون أن تتفاعل مع أى لفظة أخرى ضمن علاقة مجازية ، أو شبه
مجازية . فالحقيقة أن هذه الدوائر الصغيرة ، تستطيع أن تعدد من خلال
التفاعل مع وجدان القارئ دائرة واحدة ، فيها من السعة والعمق ، ما يكفل
لهذه الأبيات وحدة فنية ، ونضجا شعريا الى حد بعيد .

على أن الذى يبرر اختيارنا لهذه القطعة بالذات ، هو أن في مكتبتها أن تكشف
لنا عن مدى تذوق القدماء لهذا اللون من الشعر ، الذى يقع فيه الشاعرية
الأكبر فيه على ألفاظه ، وما تنطوى عليه من قيم ايحائية . فلقد سخر أبو راسن

(١) اقتصرنا على اختيار القاضى الجرجاني ، وهو ما يمثل الأبيات الأربعة ، مع
أن هذه الأبيات من قصيدة كاملة .

القيس ، كبير رواة عصره ، حينما قرئت عليه أبيات البحتري تلك • بل تقول
الرواية ، ما يفيد أن الرجل غير رأيه من متعصب ضد الحدثين ، والبحثي
خاصة ، الى معجب يحض الناس على قراءة شعر البحتري ، والاستمتاع
(١)
به •

فهذه الحكاية البسيطة ان دلت على شيء فانما تدل على أن خاصية
الديباجة عند البحتري كانت من أهم الخصائص الفنية التي جذبت القدماء السي
شعره ، وجعلت الكثير منهم يفضلوه بها على أبي تمام ، وابن الرومي ، كما مر بنا •
وإذا كنا قد نبهنا في تحليلنا لقطعة البحتري الالفة الذكر الى قيمة وجدان
القارئ في تذوق هذا اللون من الشعر ، فانه من المؤكد أننا اليوم لا نبلغ مستوى
القدماء في تذوق شعر البحتري هذا ، أو الاحساس بكل ما في الفاظه من قيم
ايحائية •

ويبدو أن السبب في ذلك يرجع الى طبيعة الدلالة الايحائية للفظه ، أو
الدلالة الماضية كما يسمونها علماء اللغز • فالمعروف اليوم أن هذه الدلالة "
تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم ، وأمزجتهم وتركيب أجسامهم ، وما ورثوه عن
(٢)
آبائهم وأجدادهم " • وإذا كانت هذه الدلالة تبلغ من الحساسية هذا الحد من
حيث الاختلاف من فرد الى آخر ، فمن الطبيعي بعد ذلك أن تختلف من عصر الى
آخر ، حسبما يغلب على كل عصر من روح ذوقية عامة ، تكون قاسما مشتركا بين أبناء
ولعل هذا هو السر في أن " طبيعة الشعر ليست استاتيكية ، بمعنى أنه ليس له معنى
عقلي واحد عند كل الناس في كل العصور " • فهذا العامل المؤثر الذي يقف في سبيل وصولنا
الى مستوى القدماء في تذوق ديباجة البحتري على ذلك النحو البالغ • أو على الأقل يميز
تذوقنا من تذوقهم •

(١) انظر : الوساطة : ص ٥١ ، ٥٢

(٢) دلالة الألفاظ ، د . إبراهيم أنيس ، ص ١٠٧

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي : ص ٣٥٤ ، ٣٥٥ •

ب- أثر الصنعة الكتابية في أسلوبه :

يبدو أن فكرة تأثر البحتري بالأسلوب الكتابي السائد في عصره ، كانت فكرة غامضة جدا في أذهان غالبية النقاد . ومن الطبيعي أن تكون هذه الفكرة على هذا النحو من الغموض ، ما دام أن هدف الغالبية هو اجتذاب البحتري إلى اتجاه الطبع الخالص ، أو اجتذابه إلى اتجاه الصنعة الخالصة ، أي صنعة أبسى (١) تمام .

وعلى الرغم من غموض هذه الفكرة ، ومن طبيعة الظروف التي احاطت بها ، وضعتها من الظهور ، فقد لاحظ بعض النقاد ظاهرة كتابية صرفة ، كثيرة الدوران في أسلوب البحتري .

هذه الظاهرة الكتابية هي (الترادف) ، أي استخدام الكلمة واختيارها التي تؤدي معنى الكلمة الأولى تقريبا . واستخدام الألفاظ على هذا الأسلوب لون من ألوان المزاجية ، إلا أنها مزاجية خاصة بالكتاب وعدمه ، ولم يشا ركم فيها من الشعراء إلا البحتري .

ويعتبر الثعالبي من أوائل النقاد الذين لاحظوا هذه الظاهرة في أسلوب البحتري ، حيث يقول عن شعره : " ويقال إن شعره كتابة محقودة بالقواني " . (٣) ثم يسوق الثعالبي شواهد من شعر البحتري تؤيد هذه الحقيقة ، مثل قوله في بعض مدحيه :

قاله يبقيه لنا ويحوطه

ويعزه ، ويزيد في تأييده

-
- (١) انظر الفصل الثاني من الباب الأول : ص ٧٤ وما بعدها .
(٢) سوف يتضح هذا من رأي ابن رشيق القيرواني ، فيما بعد .
(٣) ثمار القلوب في المصنف والمضروب : ص ٢٢٥
(٤) المصدر نفسه : ص ٢٢٥

والترادف الكتابي في هذا البيت واضح جدا . فقد تلاخقت فيه الكلمات (يبقيه) ، و (يحوطه) و (يعضه) ، و (يزيد في تأييده) . ولعلنا نلاحظ أن اللفظتين الأوليين بمعنى واحد تقريبا . وأن الآخرين مشتركان في معنى واحد أيضا .

(١)

ومثل قوله في مدح أمير المؤمنين :

بقيت أمير المؤمنين فانمسا

بقاؤك حسن للزمان وطيب

ولا كان للمكروه نحوك مذهب

ولا لصروف الدهر فيك نصيب

والترادف هنا بين (حسن) ، و (طيب) في البيت الأول . وبين (مذهب) ، و (نصيب) في البيت الثاني . هنا إلى جانب التوازن الكتابي بين عبارة (نحوك مذهب) ، و (فيك نصيب) .

ولاحظ ابن رشيق القيرواني كذلك ظاهرة الترادف الكتابي في أسلوب البحري ، فقال : " والناس مختلفوا الرأي في مزاجية الألفاظ ، منهم من يجعل الكلمة واختها ، وأكثر ما يقع ذلك في ألفاظ الكتاب ، وبه كان يقول البحري في أشراشعها ره " . وكسلا (٢)
ابن رشيق هذا أبين ، وأدل على المراد من كلام الثعالبي . بل أن فيه ما يفيد بأن الترادف على الطريقة الكتابية قد أصبح عند البحري أمثله ما يكون بقضية التزامية وليست مجرد ظاهرة أسلوبية فقط .

(٣)

ومن أمثلة ابن رشيق التي ساقها في هذا الصدد ، قول البحري :

(١) ثمار القلوب : ص ٢٢٥

(٢) الحمدة : ج ١ ص ٢٥٨

(٣) الحمدة : ج ١ ص ٢٥٨

تطايب بمسراها البلاد ان سـ

نيفقم رباها ، ويصفو نسيمها
(١)

ويقول عن هذا البيت : " ففي القسم الآخر تناسب ظاهر " . أي بين (يفضم
(٢)
رباها) ، و (يصفو نسيمها) ومثل قوله :

ضاق صدرى بما أجسن (م) وقلبى بما أجـ
(٣)

والترادف في هذا البيت ، بين (أجسن) ، و (أجـ) . ومثل قوله :

لقد اصحفتى رب السمـ * * له الخلائق والشيـ

والترادف هذا بين (الخلائق) و (الشـ)

ومع أن هذه الظاهرة الكتابية كانت من الخفاء ، بحيث لم يتنبه اليها
الا هذان الناقدان . فالحقيقة أن فيما سردناه من أمثلة ما يغنى عن التطويل
والاستزادة . لا سيما أن ديوان البحتى مانل بين أيدينا . وهو أصح وثيقة فيمسال
يتعلق بتقرير هذه الظاهرة الاسلوبية في شعره ، إذ قلما نجد قصيدة من قصائده
تخلو منها . ولو وقفنا على سبيل المثال عند قصيدته التي مطلعها :

عارضنا أصلا فقلنا الـ

حتى أضاء الاحـ الأـ
(٥)

لأمكن أن تستوقفنا ظاهرة الترادف الكتابي فيها ، في مواضع كثيرة . كقوله :

أومضن من خلل الخـدور فراعنا

(٦)

برقان : خال ما ينال ، وخـ

(١) الحمدة : ج ١ ص ٢٥٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٥٨

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٥٨

(٤) ديوان البحتى : ج ١ ص ٧١

(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٢

(٦) الخال ، والخلب ، كلاهما بمعنى واحد ، أي برق لا يخلفه مطر .

(١)
وتولاه :

(٢) - (٣)
وراء تسدية الوفاة مليئة

بالحسن تلج في القلوب وتعذب
(٤)
وتولاه :

ركبوا الفرات الى الفرات وأملوا

جذلان يبعد في السطح ويخرب
(٥)
وتولاه :

ضرب الجبال بمثلها من رأيه

غضبان يطعن بالاحكام ويضرب
(٦)
وتولاه (في وصف الجرحى والقتلى) :

فجبدل ، ومرمل ، وموسد

ومضج ، ومضخ ، ومخض

فإذا كانت كل هذه الأمثلة التي سردناها من قصيدة واحدة فحسب ، أمكننا

أن نقول بأن ظاهرة الترادف الكاسي في شعر البهستري ، قد أصبحت بين أيدينا حقيقة مقرة ، لا تخفى أدنى جدال .

والحقيقة أن تعمق هذه الظاهرة في أسلوب البهستري ، يمكن أن يؤدي

بنا الى أن شاعرنا كان مهتما بتوفير القيم الصوتية في شعره ، وتكثيفا لتكثيفا
قد يكون على حساب المعاني ، والقيم الفنية الأخرى . فالبهستري حينما يقول : -

فجبدل ، ومرمل ، وموسد

ومضج ، ومضخ ، ومخض

-
- (١) ديوان البهستري : ج ١ ص ٧٢
(٢) تسديه : اصلاح . (٣) مليئة : مخفف مليئة .
(٤) ديوان البهستري : ج ١ ص ٧٤
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٥
(٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٦

لا يعطيان في الشطر الثاني أكثر من معنى اللفظة الأولى . ولكنه يخطئان السنن
جوار ذلك ثروة موسيقية ، تتغل في الإيقاع المتردد على نسق واحد ثنائيات
مراث ، وهي قيمة شعرية على كل حال .

ومن الممكن جداً أن يرك على الهجئى اعتراض وجيه ، مؤداه أن استخدام
مزاوجة الألفاظ على سبيل (التكاثر) المتضاد أفضل من استخداماً على الطريقة
الكتابية . من حيث أن الطريقة الأولى تحقق القيم الصوتية ، ولا تمدار قيمة المعنى ،
على نحو قول أم الذبيان :
(١)

وكيف يساوى خالداً أرباباً

خميس من التقوى ، بهطين من الخمر

(٢)

وعلى نحو قول طرفة :

بهطلى إلى الجلسى ، سرع إلى الخنا

ذلول باجماع الرجال مله

ففي الشطر الثاني من البيت الأول ، مزاوجة بين (خميس) و (بهطين) وبين
(التقوى) و (الخمر) . هذا إلى جانب توازن الجمليتين ، (خميس من التقوى)
و (بهطين من الخمر) . والأمير بالمثل في الشطر الأول من البيت الثاني ، فالمزاوجة
واضحة بين ألفاظه ، وكذلك التوازن بين جمليتيه . ففي هذين المثالين وما يجرى
مجراهما ، تحققت القيم الصوتية الداخلية ، إلى جانب القيم المعنوية ، من غير
أن يضحى بقيمة في سبيل الأخرى ، شأن طريقة الهجئى الكتابية التي لا يتمثل
فيها مثل هذا التوازن الدقيق بين اللفظ والمعنى .

(١) انظر تحريفه وأمثاله في نقد الشعر ص ١٤١ و ١٤٢

(٢) نقد الشعر ، ص ١٤٢

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٤٢

والجواب على هذا الاعتراض لا يمكن أن يصدر ، إلا من خلال نظرة واسعة ، تأخذ في الاعتبار شاعرية البحترى المزدوجة بين الطبع والصنعة .

إن البحترى في الأصل شاعر يمتلك موهبة الطبع الجياش ، فإذا أراد أن يختلط لنفسه منهجا ملائما في الصنعة الشعرية ، فلا بد أن يكون ذلك المنهج ملائما للطبيعة موهبته ، وحساسية مثل هذه الموهبة . ويبدو أن هذا التلاؤم لا يتحقق لو اعتمد البحترى في مزاجته الألفاظ طريقة التكاثر المتضاد ، على الرغم من انضباط التناسب بين القيم الصوتية ، والقيم المصنوية في هذه الطريقة كما رأينا .

والسبب في عدم التلاؤم هذا يرجع إلى قيام هذه الطريقة غالبا على الذهنية والتروى في الشعر ، بحيث لا يتم بها إلا شاعر يهتم بالفكرة وتحققها أكثر من اهتمامه بالطبع والعفوية ، وقد أصاب قدامة حينما وصف (التكاثر) بأنه " بطباع أهمل التحصيل والروية في الشعر ، والتطلب لتجنيسه - أولى منه بطباع القائلين على الهاجس " (١) والبحترى بطبيعة الحال أقرب إلى القائلين على الهاجس منه إلى شعراء الروية والتحصيل . هذا إلى جانب أن حشد المهارات المتضادة نفس الشعر أشبه ما يكون بعملية القياس المنطقي . والمنطق كما هو معروف أيغال في الذهنية ، وأبعد ما يكون عن الشعر .

وهكذا نستطيع أن نصل إلى أن تأثر البحترى بالأسلوب الكتابي ، إنما كان صادرا في الأساس عن وهى بموهبته الشعرية ، وما يمكن أن يناسبها من صنعة فنية .

(١) نقد الشعر : ص ١٤٤

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ص ١٢٥

ويعد :

لقد لقي أسلوب البحترى عناية نقدية جادة ، لم تقتصر على ناحية واحدة منه ، وإنما شملت نواح كثيرة . فقد اهتموا بلغته ونحوه ، وخصصوا بلاغة ألفاظه وتركيبه ، وبعض صورة الفنية . هذا الى جانب اشارتهم الدقيقة الى ما يمكن أن نسميه بالخصائص الفنية .

ولقد اختلفت كلمة القداى او كادت على أن أسلوب البحترى كان من أقسى الأساليب الشعرية ومن أصفها ومن أغناها بالشراء البلاغى :

وإذا استثنينا بعض مظاهر النقى فى نقد القداى ، فإن ما عدا ذلك يعد صورة قريبة من الكمال . سواء أكان ذلك فى أسس تقديمه وخفاياه ، أو فى صفة دلالة ذلك النقد على عبقرية البحترى الأسلوبية .

الفصل الثاني

المعاني

تمهيد : في المعنى وأبرز مقاييسه :

على الرغم من أن غالب الجهود النقدية القديمة في مجال الشعر والبلاغة - قد انصرفت الى جانب الصياغة الأدبية ، والثقفة في أسرارها الفنية ، فان هذا لا يعنى - كما يرى البعض - أن القدماء اكتفوا بالأشكال الظاهرة عما وراءها ، فاهملوا قضية المعاني دون اعتبارات نقدية ، أو معايير فنية ، تتوغل خلف الظواهر -
(١)
من جانب ، وتكمل معايير الصياغة من جانب آخر .

ان النظرة العابرة في كتب التراث النقدي عند العرب تكفينا في أن نؤكد حقيقة اهتمام النقاد العرب بنقد المعاني في الشعر . فقد عنوانها غاية جادة " فتكلموا في أهميتها ، وتكلموا في صوابها وخطئها ، كما درسوا بمعناية مظاهر ابتكارها وهواملها ، ومظاهر الاحتذاء والتقليد وهواملها وحاسنها وعيوبها ، كما درسوها
(٢)
من ناحية الحقيقة والخيال ، ومن ناحية الماطفة ، والعقل ، والحس ."

ومن خلال هذه الأبحاث التي أدارها النقاد العرب ، حول المعنى وما يمكن أن يتصل به من داخل العملية الشعرية وخارجها ، ظهرت لهم مقاييس كثيرة لنقد المعاني الشعرية ، تداولوها فيما بينهم ، وحاولوا على ضوءها تقدير ما بدا لهم من القيم الكامنة في المعاني .

والحقيقة أن عملية استخلاص كل مقاييس نقد المعنى من كتب التراث ، ثم فحص هذه المقاييس فحصاً نقدياً متأنياً ، عملية لا يمكن أن تؤتى ثمارها الا من

(١) انظر : النقد اللغوي عند العرب : د . نعمة رحيم المزاري ، ص ٢٧٤

(٢) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : د . بدوي طبانة ، ص ٣٦٤ .

خلال دراسة نقدية خاصة . لاسيما أن مسألة المعنى في النقد العربي ، مسألة شائكة ، تكمن خلف كبريات المشكلات النقدية ، وتتصل بها من قريب أو بعيد ، فهي تمثل جانباً من مشكلة اللفظ والمعنى ، كما تتصل بمشكلة السرقات ، ومشكلة الإعجاز في القرآن الكريم ، إلى غير ذلك .

وعلى الرغم من ذلك كله فإن بإمكاننا أن نلمس في هذا التمهيد أبرز مقاييس نقد المعنى ، وأكثرها تداولاً بين النقاد العرب ، خاصة فيما يتعلق بنقد كبار شعراء العربية . ونعنى بذلك مقياسي الإبداع والتقليد ، والمهوب والخطأ .

١ - مقياس الإبداع والتقليد

يتكون هذا المقياس من شقين ، الإبداع ، والتقليد . والذي يهمنا في هذا المقام هو الإبداع فحسب . أما التقليد فإنه يلخص قضية بكاملها ، تلك القضية السرقات الأدبية .^(٢)

وحسب النقاد كثيراً بالشاعر المبدع ، الذي تتصف معانيه بالابتكار والأصالة . وربما كانت خاصية الإبداع وحدها كفاية عند بعض النقاد ، بأن تقدم شاعراً من عداد الشعراء على قطيع كبير من زملائه " وبهذه الخلعة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذي في شعره من دقيق المعاني ، ويديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، ويديع الحكمة ، فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والاسلام ... " ^(٣)

ومن هذا المنطلق تتمتع النقاد المبدعين من الشعراء ، وأشادوا بهم . وقسود اشترى أبو تمام في هذا الجانب شهرة واسعة ، فهو عند الغالبية من النقاد أكثر

(١) على الرغم من الجهد الذي بذله د . أحمد بدوي رحمه الله في مقاييس نقسب المعنى ، فهو جهد أولي ، يقع عند حدود جمع المادة . انظر كتابه : أسس النقد الأدبي عند العرب ص ٣٦٨ وما بعدها .
(٢) نظراً لاتساع القول في السرقات ، فقد خصصنا لها فصلاً مستقلاً .
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٠

(١)

الشعراء المولدين معاني وتوليداً • وان كان ابن رشيق القيرواني خاصة يخالفهم في هذا ، ويذهب الى أن ابن الرومي أولى بالتقدمة من أبي تمام (٢) • وكما يذكر النقاد أبا تمام وابن الرومي ، يذكرون أيضاً أبا الطيب المتنبى ، فهو من عداد الشعراء المبدعين الذين اقتدروا على المعاني وتوسموا فيها • (٣)

على أن الملاحظ هو أن موقف النقاد العرب من مسألة الابداع في الشعر لم يوجه توجيهها سليماً ، بل أنها لا تخلو من بعض المظاهر السلبية •

ولعل أول ما يمكن ملاحظته في هذا الجانب هو تزمت النقاد وتشددهم ، بحيث انحصر ابداع كبار الشعراء أبيات قليلة ، بل انحصر في أبيات معينة • وحسبنا أن أبا تمام الذي اعترف له الغالبية بالابداع والأصالة يدور ابداعه في حدود عشرين بيتاً ، هذا عند المومنين عليه ، وربما زعم البعض أن ابداعه لا يتجاوز ثلاثة أبيات فقط • فاذا كان هذا حال أبي تمام رائد الابداع في الشعر العربي ، فما هو حال سائر الشعراء ؟ ١٤ •

وأغلب الظن أن تشدد النقاد في هذا الجانب لا يرجع على وجه العموم الى سوء اذواق النقاد وتعصبهم ضد الشعراء ، وإنما يرجع الى سوء فهمهم لمعنى الابداع أو الأصالة في الشعر • فالأصل

(١) انظر العمدة : ج ٢ ص ٢٤٤

(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٤٤

(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ١٠٢

(٤) انظره المثل السائر : ج ٢ ص ٢٢

(٥) انظره العمدة : ج ٢ ص ٢٤٤

عندهم ذات مستويين ، الأول (الاختراع) ، والثاني (الابداع) وتعريف الأول : " هو ما لم يسبق اليه فائده ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره ، أو ما يقرب منه " . وتعريف الثاني : " ... اتيان الشاعر بالمعنى المستطرف ، والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع " . والفرق الذي وضعه ابن رشيقي القيرواني بين هذين المستويين أو هذين الاصطلاحين ، هو أن الاختراع للمعنى ، والابداع للفظ . والحقيقة أنه فرق لا يوضح المسألة بقدر ما يزيدنا تعقيدا .

على أن المهم في الأمر ليس الفرق بين هذين المصطلحين ، إنما المهم هو أن كلا المصطلحين على درجة عالية من الصلابه بحيث يتفانى معانها مع معنى الابداع الفني أو الأصالة الفنية بالمعنى الصحيح . إذ ليس الابداع الفني في الشعر هو ذلك الجديد المطلق ، أو ذلك الذي لم تجر العادة به ، كما سبق الى وهم القدماء . ذلك أن " الابداع المطلق شيء " لا وجود له ، بل إن غاية الابداع هي اخراج الفكرة في معرض جديد بعد أن يضاف عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديدة باسمه وعبقريته " . فليس هناك إذن أي لون من ألوان التناقض ، بين أصالة الشاعر وما يستفيده من الآخرين ما دام أن هذه الاستفادة لا تنطفي على شخصيته ، ولا تحجب وجهه ورؤيته . بل ما زال كبار النقاد

(١) انظر : المدة : ج ١ ص ٢٦٢

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٥

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٥

(٤) مشكلة المرققات في النقد العربي : د. محمد مصطفى مدارة ، ص ٣٠١

المعاصرين يؤكدون على أن " أكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة ، ووفرة للتيارات المعاصرة ، وثلاثية أرباعه مكون من غير ذاته . فلكي نميزه - أي نجده هو نفسه - لابد من أن نفضل عنه كمية كبيرة من العناصر الخريبة . يجب أن نعرف ذلك الماضي المتدفق ، والحاضر الذي تسرب إليه ، فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالة الحقيقة ، وأن نقدرها ونحدها ^(١) . ولا شك أن النقاد المرب لم يفهموا الأصالة على هذا النحو الصحيح ، والا لما انحصرت مظاهر الابداع عندهم في القليل جدا من الأبيات . ولما اتسع تبعا لذلك باب السرقات بحيث لم يكف أن يمر منه شاعر قديم أو محدث .

والى جانب تشدد النقاد في دمرى الابداع الفنى ، انشر اضطرابهم في فهمه على النحو الصحيح ، هناك مظهر آخر يدل على تصور موقوفهم ازاء الابداع الفنى في الشعر هذا المظهر يتصل بضيق نظرة النقاد القدماء السسى الابداع الفنى في الشعر . فقد اقتضت الغالبية منهم على تتبعه والنظر اليه في حدود (البيت) فقط ، ولم تتسع نظرتهم لكى تشمل القصيدة وحقيقة الابداع فيها ، ومدى ما تنطوى عليه من أصالة ، سواء في قيمها الجمالية الداخلية ، أو في موحياتها الخارجية . هذا مع أن القدماء أنفسهم كانوا كثيرا ما يتبعون

(١) منهج البحث في الأدب : لانسون ، ص ٤٠٠ (مطبوع في ذيل النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور) .

الى الابداع على مستوى فن من فنون الشعر ، كالفضل عند شاعر معين ، والرثاء
(١)
عند آخره ، والمديح عند ثالث ، والهجاء عند رابع وهكذا .

ويغلب على الظن أن الدائع خلف ضيق نظرة القدماء الى الابداع
يرجع الى أنهم استقلل البيت في القصيدة ، كما يرجع الى الجزئية التي
طشت على أذهان القدماء . وهي ظاهرة كثير من الباحثين .
(٢)

٢- مقياس الصواب والخطأ :

اهتم النقاد العرب بصواب المعنى اهتماما بالغاً ، لأن المدار
بمد على إصابة المعنى ، ولأن المعاني تحل من الكلام محل
الأبدان ، والألفاظ تجري معها مجرى الكموة ، ومرتبطة
(٣)
أحدهما على الأخرى مبروكة .

ومن هذا الاهتمام بالمعنى وأهمية صوابه أسرف النقاد
في تطبيق مقياس الصواب والخطأ على معاني النظم ، وحسبنا
أن أباهلال المسكوي وحده ، كتب ما ينوف على ستين صفحة
(٤)
كلها في تخطئة معاني الشعر .

على أن المهم في الأمر هو ما هية صواب المعنى ، أو بعبارة
مضادة ما هي الأخطاء التي حذر منها النقاد العرب ، ورأوا فيها
ما يمكن أن يعكس صفو المعنى ؟

ان أخطاء المعاني كما هي مبروكة في كتب النقد العربي ،
أنواع كثيرة ، وصور مختلفة . ومعنى ذلك أن هناك أكثر من نافذة
أطل منها الناقد العربي على المعنى الشعري ، وحكم بالخطأ على ضوءها .

- (١) لايعني هذا بالضرورة أن نظرة القدماء الى الابداع على مستوى فنون
الشعر هي نظرتهم نفسها الى الابداع على مستوى البيت .
- (٢) انظر : النقد الجمالي : روزغريب ، ص ١٤٧ . وانظر أيضا : النقد
اللغوي عند العرب ، ص ٤١٨ .
- (٣) الصنائع ، ص ٧٥ .
- (٤) انظر : المصدر نفسه ص ٧٥ وما بعدها .

على أن المشكلة التي يمكن أن تواجه الباحث في هذا الجانب ،
هى أنه ليس بين القدماء اتفاق أو شبه اتفاق على نوعية أخطاء
المعالي ومصرها . ولهذا السبب فإن أى تصور ناشئ لمقياس
الصواب والخطأ فى النقد العربى ، يعنى استقراء الشرائع النقدية
التطبيقية استقراء دقيقا ، ثم اكتشاف المبدأ العام ، أو المخطط
الأول الذى يلخص جوانب هذا المقياس .

وبعد الاستقراء الدقيق لطبيعة أخطاء المعالي كما صورتها كتب
النقد العربى ، يمكننا القول بشئ* من الشقة ، بأن الناقد
العربى كان يلجأ فى الحكم بالخطأ على المعنى الى ثلاثة معايير :
١- اللغة . ٢- التصور العقلى . ٣- الحقيقة الخارجية .

١- فأما من حيث اللغة : فإن الناقد القديم يحكم بالخطأ على المعنى
حينما تعجز اللغة عن التعبير عنه تعبيراً دقيقاً . مثال ذلك تخطئة
الامسدى لأبى تمام فى قوله عن الدهر :

فلو ذهبت سننات الدهر عنى

وألقي عن مثابيه الدثار

لعدل قسمة الأزواق فينسا

ولكن دهرنا هذا حمار

حكم الامسدى بخطأ المعنى فى البيت الأول ، وذلك لأن قوله :
(وألقى عن مثابيه الدثار) لفظ ردى ، وليس من المعنى الذى
قصد به فى شئ* ، وصد ر البيت لائق بالمعنى ، فلو كان اتبعه
بما يكون مثله فى معناه بأن يقول : فلو ذهبت سنات الدهر
عنه ، واستيقظ من رقدته ، أو انتهت من نومه ، أو انكشف

(١)
اللفظة عن وجهه ، لكان المعنى بمعنى مستقيماً . . . ويتضح من هذا اللون النقدي أنه يعالج المعنى من جهة اللفظة ، بل يلج على الجانب اللغوي الحاحاً لا يخلو من سوء فهم وارتباك ، وحيال معنسى اللفظة في الشعر ، وإنما ذات مستوى جديد يخالف مستواها الأول في النشر ، فاللفظة في الشعر تنطوي على فاعلية ونشاط خيالي خلاق ، يجعل المعاملة معها على نحو معاملة الأمثلي لبيت أبي تمام قاصرة بل دون المستوى اللائق والمطلوب .

والواقع أن تخطئة المعنى من زاوية اللفظة ، أي من حيث التدقيق في لفظة الشعر ، والنظر إلى كل لفظة في حد ذاتها ، دون إدراك معنى (السياق) - لون من ألوان النقد الشائع عند النقاد العرب ، وهو نقد فاسد على كل حال . وقد تنبه إلى فساد هذا اللون من النقد ، وسوء أثره ، كثير من الباحثين .

٢- وأما من حيث التصور العقلي : فقد حكم الناقد القديم العقل في الشعر تحكيماً بالفا . بل أننا نجد أن فكرة (العقل) عند القدماء هي أفضل ما يمكن أن يستقر عليه المعنى في الشعر . فكل ما جاوز (العقل) حكم النقد بخطئه ، لأنه في نظرهم (افراط) أو (غلو) .

-
- (١) الموازنة : ج (ص ٢٣٥)
(٢) لنا وثيقة أطول مع هذا اللون من النقد ، حينما تحين دراسة آراء النقاد في معاني شعر البحري .
(٣) انظر على سبيل المثال : نظرية المعنى في النقد العربي . د . مصطفى ناصف ، ص ٧٥ . وانظر أيضاً : الصورة الفنية : د . جابر صفور ، ص ١٤٢

ومثال ذلك قول بكر بن النطع في مدح أبي دلف :
لوصال من غضب أبو دلف على

بيض السيوف لذهبن في الأغصان

فهذا البيت ونحوه من المعاني التي خطاها القدماء ، لما في معناه
من غلو وانفراط ، لا يقبلهما العقل .^(١) وكما يرفضون هذا النمط من
المعاني الذي يشجناوز المعقول تجاوزا بينا ، ويذهب في المثالة شوطا
بعيدا ، يرفضون كذلك تلك المعاني التي تقصر عن بلوغ الحد المعقول
من المعنى ، مثال ذلك قول كثير :

ما روضة في الحزن طيبة التمر

يمج الندى حوذاها ومرارها

باطيب من أردان عزة موتهنا

وقد أوقدت بالمندل الرطب نارها

فكثير كما يمرى أبو هلال قصر في هذا المعنى ، " لاء لم

يأت باحسان فيما وصف من طيب عرق المرأة ، لأن كل من تجمر
بالعود طابت رائحته " .^(٢) ومن خلال بيت بكر بن النطع ، ويتبين

كثير نكتشف معقولة المعنى التي سيطرت على أذهان النقاد ، فهي
حد وسط من القصد والاعتدال (لا انفراط ولا تفريط) .

والحقيقة أن احتكام الناقد القديم الى معيار التصور العلى

لم يقف عند حد المطالبة بـ (معقولة) المعنى فحسب ، بل آمن

(١) انظر : معيار الشعر : ص ٤٨ . والموشح : ص ٢٨٣

(٢) الصنائع : ص ١٠٣

بعض النقاد في الثقة بمبار العقل امعانا كان له أسوأ الأثر في التمهيد
لبعض التصورات المنطقية ، وتحكيمها في الشعر ، وما مطالبة النقاد
(١) (٢) (٣)
بضرورة (صحة التقسيم) ، و (صحة المقالات) ، و (صحة التفسير) ،
(٤)
وشجب الاستحالة ، والتناقض ، الا مظهر من مظاهر تحكم العقل ،
وتوسله بالمنطق في الحكم على معاني الشعر .

٣- وأما من حيث الحقيقة الخارجية ، فقد حكم القدماء الحقيقة
الخارجية في معاني الشعر تحكما لا يقل هوادة عن تحكم العقل ،
فلقد حكم نقادنا الأوائل بالخطأ على كل معنى لا تثبت صحته على
محك الواقع الخارجي ، أو الحقيقة الخارجية . مثال ذلك انتقادهم
لقول أبي نواس في وصف الأسد :

كان عينيه اذا نظرت * بارزة الجفن عين مغنوق

فقد حكموا بخطئه في هذا البيت ، لأن معنى الأسد في حقيقة
(٥)
الأمر ، غائرتان ، وليستا جاحظتين .

والحقيقة أن أبسط نظرية شعرية يمكنها أن تسخر من تحكيم
الواقع العقل ، والواقع الخارجي في الشعر . ذلك أنه " اذا كان
الانتاج الفني شاعريا أو متصفا بالشاعرية ، فلا يمكن أن يكون هذا
الانتاج متصفا بأنه علمي أو تجريبي ، لأنه عمل فني مستقل
فليست الفنية الأدبية من الحكمة العملية التي تجري بها الحياة ،
(٦)
لأن تجربتها من الأديب نفسه لا من الواقع " . ومعنى ذلك أن الشعر

(١) انظر : نقد الشعر : ص ١٩٤ (٢) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٦

(٣) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٧ (٤) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٩

(٥) انظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٤٠ (٦) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : ص ٥١

عمل ذاتى ينبعث من الواقع النفسى للشاعر ، وليس له غاية خارج
(١)

ذاته ، وانما غايته تكمن فى " الرغبة فى اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها " .

وعلى هذا الأساس يصبح : الواقع النفسى للشاعر هو أقرب الطرق

وأسلمها إلى الشعر ، ويصبح معيار الشعر هو الصدق النفسى

القادر على خلق استجابة نفسية لدى المتلقى أو الناقد ، وليس
(٢)

" الفهم الناقد " ، كما وقر فى أذهان القدماء .

على أن الملحوظة التى لا يصح إغفالها هو أن شعرنا المربى
(٣)

فى صورته التقليدية العامة لم يحقق معنى (التجربة الشعرية)

وما تخطى عليه من عمق المعاناة وفردية الشعور ، بحيث يمكن للناقد

القديم أن يستغنى عن مقاييس العقل والواقع ، ويستبدل بها مقياس الصدق

الفنى ، وما يؤدى إليه من فحص المالم الداخلى للشاعر .

(١) الصورة الفنية : ص ١٤٥

(٢) أنظر معيار الشعر : ص ١٤ . وانظر أيضا : سر القصيدة : ص ٢٢٦

(٣) التجربة الشعرية هى " الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التى يصورها

الشاعر حين يفكر فى أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عمق شعوره

واحساسه . " وفيها يرجع الشاعر الى اقتناع ذاتى واحساس فنى ،

لا الى مجرد مهارته فى صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجارى شعور

الآخرين لينال رضاه ، بل انه ليفذى شاعريته بجميع الأفكار النبيلة ،

ودواعى الاثار التى تنبعث عن الدوافع المقدسة ، وأصول

المرأة النبيلة ، وتشرف عن جمال الطبيعة والنفس . " النقد

الأدبى الحديث ، غنيمى هلال : ص ٣٨٤

لقد ظل الشعر المرسى - عند غالبية الشعراء - يرسف في قيود

الصنعة بالمعنى الفلسفى ، أى القدرة على إحداث عمل سبق تصوّره
(١)

من قبل بواسطة فعل ، يخضع لتأثير العقل وتوجيهه الواقعى .

وعلى أساس هذا التصور للعملية الشعرية ، فإن موقف الشاعر مسن

شعره هو موقف الصانع من مادة صنعه ، كوقوف النجار من الخشب ،
(٢)

أو الصائغ من الفضة . ومثلما أن النجارة أو الصياغة حرفية ،

لا تحتاج الى أكثر من المران والتدريب ، فكذلك العملية الشعرية هى

الأخرى حرفية يمكن التأتى إليها بالتدريب والمهارة ، بل هذا ما صح
(٣)

به بعض النقاد .

ولا نحب أن نطيل فيما يمكن أن يترتب على تصور العملية الشعرية

بهذه الصورة من مواقف نقدية . . . ويكفى أن نقول بأن جريسان

الشعر المرسى على هذا النحو ، إنما كان يمثل انسجاما وتوافقا

مع معايير النقد المرسى ، ومع تصورات النقاد . ولعلنى مقدمة

تلك المعايير مميّاز الصواب والخطأ ، وربط الشعر بالعقل والواقع .

(١) انظر : الأسس الفنية للنقد الأدبى : عبد الحميد يونس ، ص ٦٢ وما بعدها .

(٢) انظر : نقد الشعر : ص ١٣

(٣) انظر : اعجاز القرآن : ص ١١١

ممانى شعر البحتري

١- ممانيه على ضوء مقياس الابداع :-

ان أفضل ما يتجلى فيه ابداع البحتري ، هو فن الوصف
(١)
فهو الفن الذى اشتهر به ، وجاء فيه باجود الشعر .
وفن الوصف فى عرف النقد العربى فن واسع ، هذا ان لم
يكن أوسع فنون الشعر قاطبة ، بل ان " الشعر - الا أنلسه -
(٢)
زأجى الى باب الوصف ، ولا سبيل الى حصره واستقصائه " . وبهما
يكن اتساع فن الوصف ، فقد حاول القدماء التماس ابداع البحتري
فى أكثر من باب من أبواب فن الوصف عنده .

٢ - ابداعه فى وصف الطبيعة :

نجد فى هذا الجانب ملاحظات مهمة ، لا سيما عند عبد الله
ابن المعتز ، فهو من أوائل النقاد الذى تنبهوا الى ابداع البحتري
فى وصف الطبيعة . يقول : " لو لم يكن للبحتري من الشعر
الا قصيدته السينية فى وصف ايوان كسرى - فليس للعرب سينية
(٤)
مثلا - وقصيدته فى وصف البركة :
(٥)

ميلوا الى الدار من ليلى نحيها

نعم لنسألها عن بعض أهليها

... وقصيدته فى ابن دينار التى وصف فيها مالم يصفه أحد قبله ،
(٦)

وهى التى أولها ،

(١) انظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٩٥

(٢) انظر : معجم الأدباء : ج ١٩ ص ٢٤٥

(٣) العمدة : ج ٢ ص ٢٩٤

(٤) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحتري : ج ٢ ص ١٥٢

(٥) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحتري : ج ٢ ص ٢٤١

(٦) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحتري : ج ٢ ص ١٨٠

ألم نر تغليس الربيع المبكر

وما حاك من وشى الرياض المنشـر
(١)

ووصفه حرب المراكب في البحر - لكان أشعر الناس في زمانه

ويكسب نقد ابن الممتز هذا اهميته من جانبين رائعين .

الأول : اتساع نظرة هذا الناقد الى الابداع في الشعر . فقد استطاع أن يلحظه على مستوى القصيدة ، بل حدد لنا قصائد معينه كما رأينا ، أمكنه أن يدرك فيها حقيقة ابداع البحترى وثقوته بها على شعراء عصره .

الثاني : نفاذ حس الناقد ، وروعة ذوقه في نقد الشعراء . فعلى الرغم من أن رأى ابن الممتز في تفضيل هذه القصائد قليل في القرن الثالث الهجرى ، فقد احتفظ بقيمته على طول العصر القديم ، خاصة فيما يتعلق بالسينية . فقد قال عنها الأمامى فيما بعد : " وما زلت أسمع أهل العلم بالشعر ، يقولون : انهم لا يمرنون سينية أجود منها " . وقد لا نبالغ اذا قلنا اننا الى اليوم - على حد علمنا - لا نعرف سينية عربية أجود منها . وأما قصيدة وصف البركة فعلى الرغم من جودتها ، وابداع البحترى فيها فهي لم تبلغ مستوى السينية . وأما القصيدة الثالثة ، أو قصيدة وصف المراكب ففى البحر ، فأكبر الظن أن ابداع البحترى فيها يكمن فى طرائفة استيعاها موضوعها من معركة لا تدور رحاها على اليابسة ، وانما فى عرض البحر ، وعلى أثناج الموج ، ولا يقتتل فريقاها على ظهور الخيل ، بل يتراشقان بالنار من داخل السفن والمراكب . وهذا موضوع طريف ، لم يسبق اليه البحترى من قبل ، كما نبه ابن الممتز ، على الرغم من

(١) أخبار البحترى : ص ٧٢ - ٧٣

(٢) الموازنة المخطوطة : ١٦ (٢)

أن العرب خاضوا معارك البحور ، وتمرسوا بها قبل عصر البحترى^(١) ،
 ويبدو أن تشرد البحترى بهذا الموضوع ، قد ظل كما هو عليه دون أن
 يشاركه فيه شاعر آخر ، لاسيما أن أبا هلال المسكى يقول :
 " ولم يصف أحد من المتقدمين والمتأخرين القتال في المراكب
 إلا البحترى " .^(٢) فهذا تأكيد يشمل على الأقل المصور التسي
 ازدحمت بكبار الشعراء ، وازدهر فيها الشعراء المرمي .

والتي جانب القصائد الثلاث التي أشار إليها ابن المعتز ، تبرز
 قصيدة البحترى التي وصف فيها الربيع . فقد تنبه الثعالبي
 إلى قيمتها ، وذكر منها قوله :
 أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا

من الحسن حتى كاد أن يتكلمنا
 وقد نبه النيروز في غلس الدجى
 أوائل ورد كن بالأمس نومنا
 فمن شجر رد الربيع لباسه
 عليه كما نشرت بردا منمنمنا
 أحل وأهدى للعيون بشاشة
 وكان قذى للعين إذ كان محرما
 ورق نسيم الريح حتى حسبته
 يجيئ بأنفاس الأحياء نعمنا

(١) انظر : شعر الحرب في أدب العرب ، د . زكي المحاسني ص ٢١٦

(٢) ديوان المعاني : ج ٢ ص ٦٣

(٣) انظر هذه القصيدة في ديوان البحترى : ج ٤ ص ٢٠٨٧

وقد نالت هذه القطعة إعجاب الثعالبى ، وعلق عليها بقوله :
 " وناهيك به فى الأطراب " (١) . وعلى الرغم من استحابة هذا
 الناقد للوحة الريبع التى تأنقت ريشة البحترى فى رسم ملامحتها
 وإحساسه بروعة الإبداع الفنى فيها ، فإن تعليقه هذا لا يفسى
 بحسب هذه القطعة ، ولا يكاد يفصح عن حقيقة ما تنطق عليه
 من إبداع شعري . والواقع أنه ما كان للثعالبى ولا لغيره من القدماء
 أن يدرك اللاح الجديدة التى توهم البحترى لأن يكون فى مقدمة
 المبدعين بسبب قطعه هذه . ذلك أن الشعر المسمى قد ألف
 نزع الوصف الخارجى ، والتفيد بقيوده وحرفياته ، التى ساغها
 النقاد العرب على اختلاف مشاربهم فى نقد الشعر . بل إنهم
 اتخذوا من هذه النزع المقيمة ميارا صادقا لقن الوصف
 وعبقريّة الشاعر الوصف . فأبرع الشعراء فى اعتقادهم هم
 من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ،
 ثم بأظهرها فيه ، وأولها حتى يحكيه بشعره ، ويمثله
 للحس بنعمته . (٢)

وإذا كان الشعر ونقده كلاهما قد ألف نزع الوصف الخارجى ،
 وتصويره تصويرا آليا - فقد جاءت قطعة البحترى هذه على
 نقض هذا المبدأ ، حينما تجاوزت الواقع الخارجى وقبضه
 المحسوسة ، وولجت الواقع النفسى ، وهو واقع أعمق وأرحب ، وألصق
 بالشعر وطبيعته . كما أنه أدل على عمق المعاناة الشعرية .

(١) من غاب عنه المطرب (مخطوطة المدينة المنورة) ص ٦
 (٢) نقد الشعر : ص ١١٨ . وانظر : الممودة : ج ٢ ص ٢٩٤ وانظر
 : منهج البلاغة : ص ١٢٠ .

وصدق التعبير عنها .

لم ينقل البحترى فى قطعة الريح أوصافا ظاهرية جامدة لجمال الطبيعة ، كان يصف لنا الأزهار ، والطيور ، وجدائل المياه والبرج الخضراء ، وما الى ذلك من مظاهر جمال الريح الطبيعي .

تلك المظاهر التى يكاد يتساوى غالبية الناس فى ادراكها ، والاحساس بجمالها - لم ينقل البحترى ثقلا مباشرا ، وانما نزع السى واقمة الذاتى ، عالم الوجدان والرفائب الانسانية .

واستمد من هناك طلاقة الريح ، وخيلا ، ، وبهجة ، وكل ما من شأنه أن يوحى بتفاوت الانسان فى شخص الشاعر ، واحساسه العميق بما حوله من جمال . بل ان الريح عند البحترى ، كاد يرتفع الى مرتبة الرمز الشمسى ، لكى يجسد الحياة المتجددة فى الطبيعة ، وما يمكن أن يوحى به كل دور من أدوارها من ممان حكيمة تجد وقعها فى النفس الانسانية الشاعرة .

ولا شك أن تجربة البحترى فى وصف الريح كانت من المسمى والمعاناة الفنية ، بحيث انعكست آثارها الواضحة فى جماليات القصيدة ، ووسائل أدائها الفنى . ولعل ذلك واضح من مفردات القطعة ... وتراكيبها . نفسى مفرداتها : الريح - يختال - النيروز - الأمس - نوما - لباسه - النسيم - الريح - الأنفاس . وهى ألفاظ شاعرية ورفيقة ومحبة . وفى تراكيبها : كاد أن يتكلم - نبه النيروز - كن بالأمس نوما . ومثل هذه التراكيب تكمن فيها علاقات جديدة مشبعة بالظلال التسمية ، والدالة على عمق المعاناة وفردية الشعور .

ان هذا التحول من مبدأ الواقع الخارجى فى الوصف ، الى
مبدأ الواقع النفسى ، وأثر هذا التحول على نشاط اللغسة
الشعرية ونموها فى أجواء جديدة - هو الجديد عند الباحثين
فى هذه القصيدة . وهو الإبداع الفنى فى الشعر فى أجمل مظاهره ،
وفى أسمى معانيه .

وكما نوه القدماء بإبداع البحترى فى وصف الطبيعة الساكنة ،
نوهوا كذلك بإبداعه فى وصف الطبيعة المتحركة ، لاسيما فى
وصف الخيل .

ففى هذا المجال يرى الأمدى أن البحترى فى وصف الخيل ،
" أشعر من أبى تمام وفيه من شعراء زمانه " .^(١) ويتكرر هذا
الموقف نفسه عند أبى هلال العسكري الذى يذهب الى
أن البحترى : " أوصف الحديثين للخيل ، وأكثرهم اجادة فى
نعتها " .^(٢) والحقيقة أن هذين الرايين وجهة نظر لا يستهان
بها فى تأكيد إبداع البحترى فى موضوع وصف الخيل ، وثقافته
فيه على شعراء زمانه .

على أن هذا الموقف النقدى الذى تمسك به هذان الناقدان
يقابله موقف آخر يكاد يكون على النقيض منه . وزعيم هذا
الموقف هو أبو بكر الباقلاسى ، الذى يبدو أنه لا يعترف
بإبداع البحترى فى وصف الخيل ، بل يضعه فى مجال أترب

(١) الموازنة المخطوطة : ١١٨ (ب)

(٢) ديوان المعاني : ج ٢ ص ١١٥

الى التقليد منه الى الابداع . فهو يقول عن البحترى ومكانته
 فى وصف الخيل : " ولو تتبععت أقاويل الشعراء فى وصف الخيل ،
 علمت أنه (البحترى) وان جمع فأوعى ، وحشر فنادى ، ففيهم
 من سبقه فى ميدانه ، ومنهم من سواه فى شأوه ، ومنهم من
 دأه . فالقبيل واحد ، والنسيج متشاكل " .
 (١)

والواقع أن الباقلانى لم يصح بهذا الرأى الا بعد أن أجهد
 نفسه اجهداء فى دراسة قطعة من جيد وصف الخيل
 عند البحترى . وهى القطعة الموجودة فى قصيدة البحترى
 المشهورة ، التى مطلعها :
 (٢)

(أهلاً بذككم الخيال القبيل)

ولكى نصل الى رأى قريب الى الانصاف فى قضية ابداع البحترى
 فى وصف الخيل التى ظهرت أمامنا الآن كقضية خلافية ، أو موطن
 شك من البعض ، كالباقلى - لابد لنا من الوقوف على شئ من نقد
 الباقلانى التفصيلى ، لقطعة البحترى تلك . ذلك أن نقد الباقلانى
 الذى سوف نعرض له ، يمثل حثيات الحكم النهائى الذى طالعنا به
 آخراً . أو بعبارة أخرى هو الوسائل النقدية التى توصل على
 ضوءها الى رأيه الأخير فى وصف البحترى للخيل . ذكر الباقلانى
 من وصف البحترى للفرس قوله : -

وأغر فى الزمن البهيم محجل

قد رحى منه على أغر محجل

(١) اجاز القرآن : ص ٢٣٢

(٢) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحترى : ج ٣ ص ١٧٤١

كالهيكل المبني الا أنسه

فى الحسن جاء كصورة فى هيكل

وانى الضلوع يشد عقد حزامه

(١)

يمم اللقاء على ممم موصول

(٢)

أخواله للرسامين بفارس

وجدوده للتهجين بموكمل

يموى كما تهوى المقاب وقد رأت

صيدا ومنتصب انتصاب الأجمل

(٣)

متوجس برقيقتين كأنسا

تريان من ورق عليه موصول

ما ان يعاف قذى ولو أوردته

(٤)

يوما خلاشق حمدويه الأحـ

ذنب كما سحب الرداء يذب عن

عرف ، وعرف كالقناع السبـ

(٥)

جذلان ينفض عذرة فى غيرة

(٦)

يققى تصيل حجولها فى جنـ

توهم الجوزاء فى ارسافه

والبدر فوق جبيهه العـ

ثم ادار الباقلاى نقده على هذه الأبيات العشرة . وترك

عشرة أبيات أخرى كلها خالصة لوصف القوس . ذلك انه يـ

(١) ممم : كريم الأعمام ، دخول : كريم الأخوال .

(٢) الرستمين : نسبة الى رستم ، والتهجين نسبة الى تهج . وموكمل :

اسم موضع فى اليمن .

(٣) رقيقتين : وصف للاذنين .

(٤) حمدويه الأحول : عدو المدح .

(٥) العذرة : الشعر الذى على كاهل القوس .

(٦) يققى : خالصة البياض .

أن هذا الباقي ، لا يعدو أن يكون " . . . حسنا مقولا ، وبديعا
(١)

منقولا ، أو يكون متوسطا الى حد لا يفوت طريقة الشعراء " .

والحقيقة أن الباقلاني في نقده الذي توجه به الى هذه
الآبيات المذكورة ، قد أطلال وأسرف اسرافا بالغا . الأمر الذي
يجعل متابعتها في هذا التقدر خطوة بخطوة اسرافا آخره ،
قد لا يقل عن ذلك الاسراف شناعة وسوء تقدير . على أن الأمر
الذي تجدر ملاحظته هو أن نقد الباقلاني هذا لا ينطوي على
أية ملاحظات فنية ، تشير الى فطنته في الفهم - رغم شهرته
بهذا - أو تميز في الذوق ، أو حتى احساسه بخطورة الموقف
النقدي ، خاصة اذا كان هذا الموقف تجاه شاعر مجل ، كالبحراني .
(٢)
بل على العكس من ذلك ان الباقلاني يمس في نقده هذا سوء
الفهم ، وفساد الذوق . . . في آن واحد .

وعلى سبيل التمثيل تأمل نقده للبيت الخامس من قطعة
البحراني في وصف الفرس :

يموى كما تهوى العقاب وقد رأت

صيدا وينصب انتصاب الأجدل

يحكم الباقلاني على هذا البيت بأنه بيت صالح ، الا أنه
يحزنه أن يظل هذا الحكم على إطلاقه . فالبيت في نظره
(٣)
منقول . ويبدو أن النقل هنا في حدود المعنى ، إذ لو كان هناك
سرقة واضحة لما تردد الباقلاني في التصريح بذلك ، ولأمكنه
أن يضع أيدينا على مصدر البيت الحقيقي .

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٣٢

(٢) انظر : مقفة اعجاز القرآن : ص ٥٠ - ٥١

(٣) نه حاتم القرطاجني على أهمية التروى في نقد كبار الشعراء
خاصة ، وحمل كلامهم على التخرىج الملائم ما أكن ذلك . انظر
: منهج البلاغ وسراج الأدباء : ص ١٤٣

(٤) انظر اعجاز القرآن : ص ٢٢٩

وليس هذا هو المهم ، إنما المهم هو نقده للصورة الفنية

فى البيت . فهو ينكر صفة الانقراض للقرس ، ويقول : "

الهى يذكر عند الانقراض خاصة ، وليس للقرس هذه الصفة

فى الحقيقة ، إلا أن يشبه حده فى المدور بحالة انقراض
(١)

البازي والمقاب ، وليست تلك الحالة بأسرع أحوال طيرانها .

والواقع أن صفة الانقراض للقرس صفة حقيقية ، لا يستطيع

أن يتنكر لها الباطلانى ، لاسيما وقد جاءت فى التمسر
(٢)

الجاهلى . وعلى هذا فإنه لا معنى لاستدراك الناقس

لأن الباحث لا يريد أن يرسم فى هذه الصورة حال القرس ،

وهى فى أقصى حدود سرعتها ، كما قد يسبق الى الوهم

فى الوهلة الأولى . ولو أراد الشاعر هذا المعنى لما عبر

بلفظ (الهوى) الذى يطابق فى المعنى لفظ (الانقراض) .

بل كان الوجه الأشمل هو أن يعبر عن ذلك بلفظ مناسب

مثل (يجرى) أو (يمر) أو نحو ذلك ما تعود عليه

الشعراء ، حينما يريدون التعبير عن حال القرس وهى فى
(٣)

عنفوان سرعتها .

ولاشك أن ذهنية الباطلانى وطغيانها عليه ، من حيث اعتقاده

أن هدف هذه الصورة الفنية عند الباحث ، هو تحقيق

صفة ايجابية (شعمية) للقرس ، كالدلالة على قوة سرعتها

(١) انظر اعجاز القرآن : ص ٢٢٩

(٢) من هذا قول عنترة فى وصف فرسه :

فعليه اقتحم الهياج تحكما * فيها وانقض انقضاى الأجبدل

انظر : الطبيعة فى الشعر الجاهلى ، د . نوري القيسى : ص ١٨٦

(٣) يعتبر شعراء الجاهلية من أدق الشعراء فى التعبير ، وفى رسم الصور الفنية كذلك . فإذا أرادوا مثلا وصف القرس وهى فى أقصى حدود سرعتها شبهوها بالمقاب فى حالة نزول المطر عليها لأنها فى هذه الحالة تظهر أشد سرعتها راجعة الى وكورها . انظر : وصف الطبيعة فى الشعر الجاهلى :

ص ١٨٠ - ١٨١ .

أو كم عنصرها - كانت وراء فساد ذوقه في استجلاء المعنى الفنى فى الصورة . والا لما ذهب عنه أن حالة تشبيه القوس بالمعقاب ووجه الشبه هو السرعة القصوى ، إنما تعنى تشبيهها عاديًا لا أثر فيه لعراقلة الفن الشعرى . وأن حالة تشبيه القوس بالمعقاب ، ووجه الشبه هيئة الانقراض على الصيد ، إنما تصنى تشبيهها تغيلًا يحقق خاصة الغموض الفنى فى الشعر ويرقى بالصورة الفنية على مقياس الفن الخالص ، ويخلق بها فى آفاق الجمال ، وهذا هو هدف الشعر والشعراء .

هذا مثال واحد من هذا اللون النقدى الذى يؤتى فيه الباقلانى من جهة تمسفه . وفساد ذوقه . وليس هذا المثال هو الوحيد من نوعه ، إذ أن غالبية نقد الرجل يسير على هذا الوجه من التكلف الواضح ، والذوق الفاسد .

على أن هناك لونا آخر من ألوان النقد عند الباقلانى ، وهو ذلك اللون الذى يسم البحثى فيه بالتقليد ، ويطلبه بالتجديد والابداع مطالبة مفرقة . فالباقلانى لا يفتأ فى نقده لآليات البحثى تلك ، يكرر عبارات يفهم منها انعدام الأصالة فى وصف البحثى مثل : هذا ليس فيه " ما يفوت حدود الشعراء " . وهذا " قاله الناس ولم يسبق إليه " . وهذا تشبيه مليح " . . . ولكنه لم يسبق إليه ولا أشهد به " .

-
- (١) راجع نقده للبيت الرابع ، والخامس ل ترى مبلغ تمسفه فى فهم المعنى . اعجاز القرآن : ص ٢٢٩ وما بعدها .
- (٢) المصدر نفسه : ص ٢٢٨
- (٣) المصدر نفسه : ص ٢٢٩
- (٤) المصدر نفسه : ص ٢٣١

ولاشك أن الباقلائي يمثل هذا الموقف النقدي ، أما يشارك
(١)
غيره من النقاد العرب في سوء فهم معنى الابداع في الشعر . بسبب
ان الباقلائي يتفوق على غيره من النقاد من حيث التمسك بمطلب
الابداع الفني والالعاج عليه الحاحا لا يخلو من سوء الفهم .

نعم ! ان الصور التي جاءت في قطعة البحترى لوصف الفرس
يمكن أن يوجد لها نظائر عند سابقيه من شعراء الجاهلية .
لكن هذا التلاطرف في حقيقة لا يرجع الى ضعف أصالة البحترى
أو رغبته في أن يقف عند حدود شرأف غيره من وصائي الخيل
في الشعر العربي . وإنما ذلك راجع الى ظروف محققة ، كانت
تحيط بالشعر ونقده في القديم ، من هذه الظروف نزعة التقييد
بالوصف الخارجي ، التي أشهزت إليها من قبل - وما يمكن
(٢)
أن نشوئى اليه من تكرار الصور والمعاني ، مادام أن الموصوف
ثابت لم يتغير ، ولم يطرأ عليه صفات جديدة . وإذا كان هذا
الموصوف هو الفرس ، ذلك الموضوع الذي استلهم قرائح الجاهليين
والاسلاميين ، ومن جاء بعدهم الى عصر شاعرنا - قدورنا ضيق المجال
الذي كان يمكن أن يتحرك فيه البحترى . ومن هذه الظروف
كذلك ، تلك الأزمة التي كانت تشدد الخناق على الشعراء المحدثين
وتدفع بهم في سبيل العودة الى القدماء ، الأمر الذي يوضح
(٣)
عقبة جديدة في سبيل ابداع الشاعر المحدث . ان كل هذه
(٤)
الظروف ، وغيرها من ظروف سياسية واجتماعية وعلمية ، كانت تعمل
في خفاء على حجب الرؤية الأصلية للشاعر المحدث ، وتدفعه دفعا
قويا الى التكرار .

- (١) انظر : ص من هذا البحث (٢) انظر : ص من هذا البحث
(٢) انظر : الفصل الأول من هذا البحث : ص ٣٤
(٤) انظر : شعر الطبيعة في الأدب العربي ، د . سيد نوفل ، ص ١٣٠ ،
وما بعدها .

وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع البهترى أن يتحرك نسي قيوده ، وأن يسبح على وصفه للفرس غير قليل من الأصالة والحيوية وليس أدل على هذه الأصالة وهذه الحيوية من اعجاب الباقلانى نفسه الذى كان ينتزعه البهترى منه انتزاعا بين الحين والحين^(١) وان كان الباقلانى لا يلبث أن يتنكر لهذا الاعجاب ، فينحى باللسم والتجريح على معاني شعر البهترى .

وبعد ، فان نقد الباقلانى لأبيات وصف الفرس عند البهترى لا يصلح أن يكون أساسا لذلك الحكم الأخير الذى طالعه من قبل ، والذى كان مؤداه طمس ابداع البهترى فى وصف الخيل ، والتقليل من شأنه ، ان لم يسلك الناقد السبل القويمة فى نقد وصف الفرس عند البهترى . ولم ينس كذلك على شاعر بعينه يمكن أن يتقدم البهترى فى هذا الضمار ، ثم ما يلزم لاثبات مثل هذه الدعوى من مقارنة وتحليل جادين . هذا الى جانب أن الباقلانى اقتصر على نقد عشرة أبيات فقط من قصيدة واحدة فى وصف الفرس . وبطبيعة الحال ليست هذه القصيدة هى الوحيدة التى طرق فيها البهترى فن وصف الخيل ، وانما له الى جوار هذه القصيدة قصائد أخرى ، تعرض فيها لوصف الفرس ، خاصة تلك القطعة الموجودة فى قصيدته الجيبيمة^(٢) التى مطلعها :

لم يبق فى تلك الرسم بمنعج * اما سألت ، معرج لمعرج

(١) انظر : اعجاز القرآن : ص ٢٢٧ ، ٢٢٩ ، ٢٣١

(٢) ديوان البهترى : ج ١ ص ٣٩٩ .

(١)
وكذلك له القطعة الموجودة في قصيدته الميمية التي مطلعها :

طلقت تلوم ولات حين ملامه

لا عند كبرته ولا احجامه

وهما قطعان في غاية الابداع الفني ، بل ربما غوقان تلك القطعة التي
اكتفى بها الباقلائي من خلال نقده للقصيدة الالامية .

ومعنى كل هذا هو أننا لا نزال نحفظ في مسألة ابداع البحث
في وصف الخيل ، برأى الامدى وابى هلال الذى مرأنا . ذلك أننا
لا نعرف - على حد اطلاعنا - شاعرا محدثا نوه به قدامى النقاد فى
موضوع وصف الخيل خاصة ، سوى البحتري .

(٢)
ب - ابداعه في وصف الطيف :

يعتبر البحتري في مفهوم النقد المربى ، شاعر الطيف الأول ، وحامل
لواء هذا الفن . فلا يكاد يذكر الطيف الا ويذكر البحتري معه . بل
الابح من هذا أن يلائم الطيف اسم البحتري ملازمة المضاف للمضاف
اليه ، حتى قيل طيف البحتري " أو " خيال البحتري " .
وقضية اكنار البحتري من شعر الطيف ، وانشغاله بترديد ذكره فى
أكثر شعره ، قضية مسلم بها عند جميع النقاد . هذا فضلا عن
أنها قضية ليست من وكنا في هذا البحث . ان القضية الجديرة بالنقاش
هى قضية ابداع البحتري في هذا الفن الشعري ، ومكانته فيه .

(١) ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٩٨٧ .
(٢) الطيف : الخيال الطائف في المظم : القاموس المحيط : ج ٣ ص ١٧٦ . وانظر
لسان المرب : ج ١١ ص ١٣٢ - (٣) أمالي القالي : ج ١ ص ٢٧٥
(٤) زهر الاداب : ج ٣ ص ٧٢٠ .

يعتبر شيخ الأمدى - على حد علمنا - عم أول من قال
 بأبداع البهترى فى وصف الطيف . فقد روى عنهم الأمدى
 نفسه أنهم كانوا يقولون عن البهترى : انه " . . . أشهر
 الناس والبهيم بذكر الخيل والخيال " (١) ومن الطبعى الا يخرج
 رأى الأمدى الشخصى عن رأى شيوخه . بل انه أكثر الحاحا
 على هذه القضية من سابقه . ان يرى أن البهترى فى وصف
 الطيف ، قد " . . . أجاد وأبدع ، وتصرف فى معان لم يأت
 أحد بمثلا " . ورغم خطورة هذا التصريح الذى صدر عن
 الأمدى ، فانه أفضل لفتلا تاما حصر هذه المعانى التى جاء
 بها البهترى فى هذا الباب ، أو التنبيه الى بعضها على الأقل
 هذا رغم أن منهجه فى الموازنة قد غرض عليه أن يعرض كل
 ما قاله البهترى فى الخيال ، سواء فى ابتداءات القصائد ، أو فى
 انشائها . (٢)

ومهما يكن الأمر فقد سرت عدوى الإعجاب بأبداع البهترى
 فى وصف الطيف ، من الأمدى الى الشريف المرتضى - فى القرن
 الخامس . فهو يقول عن البهترى : " كان مغرما متيما بالطيف . . .
 مع تجويد وإحسان ، واقتنان . وتصرف فيه تصرف المالكين ، وتمكن
 منه تمكن القادرين " . ويقول عنه فى موضع آخر " ولأبى عبادة
 البهترى فى وصف الخيال الفضل على كل متقدم ومتأخر ، فأنه
 تغفل فى أوصافه ، واهتدى من معانيه الى ما لا يوجد لغيره " . (٣)

-
- (١) الموازنة : ج ٢ ص ١٦٧ . والنسب اضطرب فى الموازنة ونقلناه من
 هامش طيف الخيال : ص ٤ .
 (٢) الموازنة : ج ٢ ص ١٧٠ (٣) انظر المصدر نفسه : ص ١٧٠ وما بعدها
 (٤) انظر المصدر نفسه : ص ١٧٤ (٥) طيف الخيال : ص ٤ - ٥
 (٦) أمالى المرتضى : ص ٥٤١ - ٥٤٢

على أن المرتضى رغم تأثره الواضح بالأمدي ، قد استطاع أن يضع أيدينا على تلك المواطن التي تجلت فيها أصالة البحثى فى نظره ، أو ما وصفه بأنه نادر شعر البحثى فى وصف الطيف . وهذه الروائع أو هذه النواذر من شعر البحثى عبارة عن تسع مقطوعات من الشعر تشتمل فى مجملها على تسعة وعشرين بيتاً .

والحقيقة أنه لا يسمنا هنا أن نتوقف عند ابداع البحثى هذا ، قبل أن نشير تلك الشبهة التى تعم حول شعراء الطيف النحدين بصورة عامة . وطوى هذه الشبهة أن أباهل العسكى ، يذهب الى أن أكثر معانى النحدين فى هذا الفن الشعرى - وصف الطيف - قد أخذت من الشعر القديم ، بل من قطعتين على وجه التحديد . .

(٢)

الأولى : قول قيس بن الخطيم :

أنى سريت وكنت غير سروب * وتقرب الأحلام غير قريب
ما تمنى يقطى فقد تآ تينه * فنى النوم غير مكدر حسب
كان المنى بلقائها فلقيتها * ولهم من لهوائى مكذوب

(٣)

والثانية : قول عمرو بن قيس :

نأك أمامة الاسوالا * والاخيالا يوافى خيالاً

خيالى يخيلى لى نيلها * ولو قدرت لم تخيل نسوا

ولاشك أن هذه التهمة اذا وجهت الى شعراء الطيف النحدين ، فانما توجه بصورة ضمنية الى البحثى ، باعتباره رائدهم فى هذا الفن .

(١) أمالى المرتضى : ص ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤

(٢) ديوان المعاني : ج ١ ص ٢٧٧

(٣) الصدر نفسه : ج ١ ص ٢٧٦

(٤) الصدر نفسه : ج ١ ص ٢٧٥ - ٢٧٧

ولكن كيف يمكن التأني الى حصر المعاني التي جاء بها
الحدثون - وفيهم البحري - في فن وصف الطيف ، كس
تتبعاً لنا المقارنة التي يمكن على ضوءها اكتشاف حقيقة دعوى
أبي هلال ، أو إبعاد أصالة الشعراء الحدثين في فن
الطيف ، بصورة أخرى ؟

لعل من حسن الحظ أن لقيت معاني شعر الطيف عند
الحدثين ، عناية خاصة ، تتمثل في تلك المحاولة الرائعة
التي قام بها الشريف المرتضى في مقدمة كتابه : (طيف الخيال) ،
إذ استطاع هذا الناقد أن يتتبع معاني شعر الطيف في دواوين
كبار الشعراء الحدثين - ديواني الطائيين ، وديوانه هو ، وديوان
أخيه الرضوي - ولم يكف بلاحظة معاني هذا الفن
الشعري ، بل أسبغ عليها شيئاً من تفكيره النظري ، وكانت
النتيجة هي أن معاني وصف الطيف لا تدور إلا حول محورين .
أولهما : مدح الطيف . وثانيهما ذمه .

فمن المحاور الأول - مدح الطيف - تنفر المعاني التالية : -
١- أن الطيف يعمل الفتاق ويمسك رفقته .
٢- أن الاستمتاع بالطيف في حال النوم يشبه الاستمتاع بشخصه
في حال اليقظة .

٣- أن زيارة الطيف من غير وعد يخشى مظهره .
٤- أن وصل الطيف ، وصل من قاطع ، وزيارة من هاجر .
٥- أن وصل الطيف لا يشعر به الرقيب ولا الوشاة .
٦- أن زيارة الطيف محل للتعجب والتساؤل ، فكيف يزور على
بعد الدار ، وشحط الزار ، من غير هاد ولا دليل ؟

٧- ماهية الطيف وسببه ، والمقتضى لتخليه .

ومن المحاور الثاني - نم الطيف - تتفرع المعاني التالية :-

١- أن الطيف باطل وضرور .

٢- أنه سريع الزوال ، وشيك الانتقال .

٣- أنه يليج الوجد الساكن ، ويضم الوجد الخامد .

هذه معاني شعر الطيف البارزة عند الشعراء المحدثين ، كما
(١)

أحصاها الشريف المرتضى . ورغم أن هذا الناقد يؤكد أن هذه

المعاني " قد تشعب وتركب وتمترج ، فيتولد بينها من المعانسي
(٢)

مالا ينحصر ولا يضبط بحسب قوة طباع الشاعر وصحة قريحته ، وفريزته "

- نقول أنه رغم تعدد هذه المعاني ، وما قد يحدث من تداخلها

من معان أخرى ، فإنها لا تذهب بعيدا عن معاني تلك القطعتين اللتين

أشار إليهما أهر هلال العسكري ، بل لا تكاد نجد معنى من تلك

المعاني المحدثه التي أشار إليها المرتضى ، الا ويأخذ بسبب - قريب

أو بعيد - من معاني قطعتي قيس بن الخطيم ، وعمر بن قميئة .

والحقيقة أن السريفي دوران الشاعر المحدث حول دائمة

الشاعر القديم ، لا يعود الى أن الأول قد قال كل ما يمكن قولسه

في شعر الطيف ، بقدر ما يعود الى أنه - أي الشاعر القديم -

قد فرض الرؤية ، أو الاتجاه العام ، وبمباراة أكثر وضوحا ، ففرض

كيفية التعامل مع الطيف التي تقيد بقيودها الشاعر المحدث ، فيما

بعد .

أن هذه الرؤية أو كيفية التعامل هذه تكمن في أن الطيف

(١) انظر : طيف الخيال : ص ٥ - ٧

(٢) طيف الخيال : ص ٧

باعث ذهنى لا يؤدي في عملية الشعر الى اكثر من تحريك الذهن
 فى معانى تجربة الفزل التقليدية ، ومحاولة الاستفادة من معانى
 هذه التجربة عن طريق عكسها أو مناقشتها فى شعر الطيف . فإذا
 كانت المحبوبة الحقيقية ، تعودت الصد والهجرة فان الطيف
 على عكس ذلك ، انه يصل الحبيب ولا يصد عنه . وإذا كانت
 المحبوبة قد تزور من قريب ، فلا تشير فى زيارتها شيئا من التعجب
 فان الطيف - وبالمعجب - قد يسرى من أعالي الشام ، لكى
 يزور شخصا فى الحجاز مثلا . أو العراق^(١) .
 هذه هى الرؤية التى فرضها الشاعر القديم فى مسألة الطيف .
 وانها الرؤية نفسها التى تقيد بها الشاعر المحدث ، ونسج على
 منوالها . وهل جاء الشريف المرتضى فى احصائه لمعانى الشعراء
 المحدثين بما يخرج عن هذه الرؤية ؟ هكذا اذن تصبح
 تجربة الطيف فى شعرنا العربى تجربة ذهنية ، تنسج تحت
 وطأة العقل ، دون أن تكتوى بحرارة الوجدان . ويكون هم
 الشاعر فيها موجها الى (التوليد) قبل أن يكون موجها الى
 الاستجابة المستقلة لعنصر الطيف ، وما كان يمكن أن تفتح
 هذه الاستجابة - لو حصلت - من عوالم شعرية جديدة ،
 لاهند للشعر العربى بها .

الآن وبعد أن كشفنا النقاب عن تجربة الطيف فسى
 الشعر العربى ، يمكننا أن نقول ان أصالة الشعراء المحدثين
 فى فن وصف الطيف ، كانت مقيدة برؤية الشاعر القديم .

(١) انظر المعنى الرابع من معانى ملح الطيف التى سردتها
 المرتضى .

(٢) انظر المعنى السادس من معانى ملح الطيف .

وان تجديد المحدثين ليس الا اندفاعا الى هذا الاتجاه المذى
رسمت ملاحه فى العصر الجاهلى ، وانه لمن الطبعى
بعد ذلك ان يكون ابداع البحتى فى وصف الطيف هو
خير ما يمثل هذا الابداع المذى يوسف فى قيود رؤية الشاعر
القديم للطيف ، والاتكاء على توليد معالى شعر الفزل التقليدى .
وحسبنا ان كل تلك الأبيات التى أكد الشريف المرتضى انها
روائع البحتى فى هذا الفن المسمى ، لا تخرج عن هذه
الرؤية المقيدة ، ولو ثبت ألملة . ولنا بحاجة الى عرض
هذه المعانى التى جاء بها البحتى فى هذا الفن ، ما دام انها
لا تخرج عن تلك المعانى التى عددها المرتضى . كما رأينا . وكيف
لها ان تخرج وديوان البحتى ، كان أهم مصدر اعتده المرتضى
(١)
فى حصر معانى هذا الفن المسمى .

ومهما يكن الأمر فليست هنا طعنة موجهة الى أصالة
البحتى ، رغم أنه لم يحقق فى شعره هذا أية رؤية جديدة
للطيف تختلف عن رؤية الشاعر القديم . بل ان اعجاب الاممى
وشيوخه ، واعجاب المرتضى من بعده بابداع البحتى له حظ واقصر
من الصحة ، اذا تفهمنا ذلك فى ظل الظروف التى أحاطت بالشعر
المسمى ، والأزمات التى هيمنت على المحدثين ، تلك الظروف التى
(٢)
أشرنا اليها أكثر من مرة .

(١) انظر طيف الخيال : ص ٤
(٢) اشرنا الى هذه الظروف فى معالجتنا لوصف الخيل عند
البحتى .

٢- معاني البحثى على ضوء مقياس الصواب والخطأ :

تعتبر قضية الخطأ والصواب فى معاني شعر البحثى من أهم القضايا التى شغلت نقاديه ، وكلفتهم الكثير من البحث والدراسة . ولا يذهب الظن بنا الى أن البحثى كان خطأ فى شعره ، وأنه كان يضمن هذا الشعر حقائق ليس لها أصل فى الواقع ، أو معلومات ليس لها سند من الصحة ، فالأخطاء التى تنسب الى هذا الجانب مما يمكن أن يقال عنها أنها ترجع الى جهل الأديب وثقله تحصيله من المعلومات العامة ، تكاد تكون معدومة عند البحثى على الرغم من كثرة شعره ، وكثرة ما عالج فى هذا الشعر من شؤون نفسه وشؤون مجتمعه ، وعلى الرغم كذلك من كثرة هذا اللون من أخطائه (١) المعاني عند سواء من الشعراء القدماء والحدثين .

ان أخطاء البحثى - كما سجلها نقاده - ألصق بالشعر وفنية الشعر منها بالأمور العلمية والمعلومات الخارجية . كما أن أسباب هذه الأخطاء هى الأخرى أسباب فنية خالصة ، تعزى الى الشعر وبنية الداخليه ، أكثر مما تعزى اليه من أسباب أخرى . وعلى أية حال يمكننا أن نقدم صورة هذا النقد على ضوء الدوافع التى فهم منها نقاد البحثى أنها الأسباب الكامنة خلف خطأ البحثى فى معانى الشعر ، واضطرابه فيها :-

١- توسعة نى اللغة الشعرية :

حطت طائفة من نقاد القرن الثالث على البحثى بسبب

(١) انظر على سبيل المثال : أوهم الشعراء العرب فى المانسى أحمد تيمور ، ص ٣

وقوله :

كالروض مولفا بحمرة نسوره * وبياض زهرته وخضرة عشبه
(١)
قالوا : " النور هو الأبيض خاصة ، والزهر هو الأصفر لا محالة " .

وقوله :

وفواقش مثل الدموع ترددت * في خد صحن الكعاب الحسناء
قالوا : " ان الدموع لا تردد في الخد ، كما يتردد الحباب في الكأس
(٢)
وانما الدمع يجرى ويتتابع " .

وقوله :

فصبغت أخلاقي بهزق خلقه * حتى عدلت أجاجهن بعذبه
قالوا : " انما كان ينهض لما ذكر الأجاج والعذب أن يقول : (فمزجت)
لا أن يقول فصبغت ، أو لما قال : (فصبغت أخلاقي) أن يقول
(٣)
(حتى عدلت ألوانها بحسن لونه " .

هذه طائفة من هذا النقد الذي اتخذ لفة البهتري وسيلة
لنقد معانيه . وظل الرغم من أهمية هذا النقد وأهميته
الجهد المبذول فيه ، فقد انطلق من هذا فاسد يجهل طبيعة
اللغة الشعرية من حيث أنها لفة فنية متميزة ، ذات كيان
(٤)
خاص وظاهري اهتمامي ، وأنها بهذه الصفة تقبل التأويل والتجارب
الشعورية ، لما فيها من الانكاس على الشاعر الدقيقة ، والصبر
الفنية ، وما إلى ذلك من ضروب الإيحاء والتوسع في مضامين الألفاظ
فالكلمة في الشعر ، محتوية على ، وإيحاء خيالي وصوت تصويري

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٩٧ - ٣٩٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٠١

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٣

(٤) انظر : مبادئ النقد الأدبي ، ١٠١ . ريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوي

(١)

خالص ، وهذه العناصر الثلاثة - بلا مرا - تتفاعل مع بعضها البعض بصورة جدلية معقدة ، تجعل من التفسير جدا المأساوي باللفظة الشعرية ، وتحديد دلالتها تحديدا معجيا ، ذلك أن السياق (٢) بكل ظلاله هو ما يعتمد عليه معنى الشعر .

وإذا كنا قد وجدنا متسا من القول في لمس الصور العامة لهذا النقد وتبيان المفهوم الذي انطلق منه ، فيبدو أننا لانجد المتسع فيه فسي مناقشة جزئيات هذا النقد ، وتأمل شرائحه الدقيقة ، فقد سبقنا الأمدى الى هذا الجانب حينما تحمل مؤونة مناقشة هذه الجزئيات ، جزئا جزئا ، والرد على هذه المأخذ مأخذاً مأخذاً ، بصورة دقيقة بمل بالغة الدقة ، وعلى درجة عالية من الكفاية النقدية .

على أن المقام هنا لا يماضينا في أن نطلق عنان الأمدى وتناهم فسي مناقشة هذا النقد ومعارضة أولئك النقاد ، فالرجل يطيل في هذا النقاش ويذهب به القول كل مذهب . ويكفى أن نقف معه في مناقشة ذلك المأخذ الذي وجه الى البيت الأخير :

فصبت أخلاقي بروتق خلقه * حتى عدت أجاهن بعذبهم
لقد رد الأمدى على ذلك النقد بقوله : " وليست هذه المعارضه بشئ " ، والمعنى صحيح ، وذلك أنه ليس هناك صبح على الحقيقة فيقابل بذكر لون حتى يتكافأ المعنيان ، ولا مشروب عذب ولا أجاج على الحقيقة فيستعمل ذكر الزاج ، وإنما هذه استعارات ينوب بعضها عن بعض ، ويقم بعضها مقام بعض ، لأنها ليست بحقائق فيما استعيرت له . ألا ترى أنك

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي : ص ٣٤٨

(٢) انظر : نظرية الأدب : ص ٢٢٥

تقول : فلان قد شاك فلانا وخالطه ومازجه وداخله ، وانصيح به بمعنى واحد ، وان كان بعضها أوكد من بعض ، ولا يكون هناك مداخلة ولا مازجة (١)
لجسم في جسم ، ولا مخالطة على الحقيقة ؟

وهذا الرد على طوله يعتبر من أقصر ردود الأمدى ، وأشدّها اختصارا ، وهو صورة لمذهب الرجل في النقد ، ونزعت الى التحليل الأدبي على أن الجدير بالمعناية ، هو القيمة النقدية في رد الأمدى هذا الذي هو بلا شك صورة صخرة لغيره من ردود أخرى . . . اننا نلصق في رد الأمدى هنا وهما نقديا قويا ، يدل على احساس الأمدى بلغة الشعر ومواقع التمهير فيها ، ثم مقدار ما في هذه اللغّة من طواعية قد تبلغ في يد الناقد الحصيف ما تبلغه عجيبة الصلصال في يد أنبغ الفنانين والمصمّم ، فليس عند الأمدى ذلك الالحاق الذهني الذي لسنائه في مأخذ أولئك النقاد ، وليس عنده ذلك الافتراض المعجس والتسك بالدلالة الحرفية ، انما عنده هذا التصور الرائع للمدى الفني الذي تسج فيه ألفاظ الشعر ، والأبعاد القصوى التي يمكن أن تبلغها على أجنحة العجاز ، وسواء من وسائل الأداء الشعرى .

على أن اعجابنا بموقف الأمدى هذا ، وسلامة فهمه للغة الشعر ، حينما يدافع عن معاني شعر البحترى ، قد لا يطول كثيرا . . . ذلك أن الأمدى نفسه كان هو الآخر قد أساء فهم لغة الشعر ، ووقع فيما كان ينهيه على نقاد البحترى من قبل . . . يتضح ذلك حينما يساهم الأمدى بنقده الخصاص لمعاني شعر البحترى ، وحسبنا أن ندل على هذه الحقيقة بانتقاد الأمدى لقول البحترى :

غريب السجايا ما تزال عقولنا * مدلهة في خلة من خلاله
 اذا معشر صانوا المنطق تعصفت * به همة مجنونة في ابتذاله
 فقد ذهب الامدى الى أن قوله : (انا معشر صانوا السماع)
 معنى ردى ، لأن البخيل ليس من اهل السماع فيكون له سماع
 يصونه . . . فان قيل : انما اقام السماع مقام الشئ الذى يسمح
 به ، وفي مجازات المرب ما هو أبعد من هذا ، قيل البحترى لا يسوغ
 له مثل ذلك ، ولا يجوز له ، لأنه متأخر ، ولا سيما وليست هاهنا
 ضرورة ، لأنه قد كان يمكنه أن يقول : (صانوا الشراء) مكان صانوا
 (١)
 السماع .

هكذا اذن تضييق رؤية الامدى للغة الشعر ، فلا تمتع لأكثـر
 مما اتسمت له تلك الرؤية الجامدة التى صدرت عن أولئك النقاد
 من قبل . وهكذا يميل الرجل مذهبا جامدا في النقد طالما
 أهلى بلا حسنا في الهجوم عليه ، وتنقية شعر البحترى من أوشابه
 وآثار السيئة . بل ان الامدى يبلغ في نقده هذا من التحجروا وتحرف
 النظرة ما لم يبلغه السابقون من نقاد البحترى ، خاصة أن الامدى
 في نقده هذا يعتقد في سلامة مبدأ المجاز القياسى الذى لا يصح
 في نظره لشاعر كالبحترى أن يتخطى حدوده أو يتوسع فيه .

ولاشك عندنا في أن الامدى بهذه النظرة الخاطئة يسدد سهمه
 نافذا الى قلب الشعر الناهض ، ويلقى بهذا الموقف الجامد كل هيلة
 لفوية جديدة تعين الشاعر على اكتشاف نفسه ، وتكوين نظامه اللغوى
 الخاص ولغته الشعرية المتميزة التى هى سر نجاحه كشاعر في السيطـرة
 (٢)
 على تجربته الشعرية .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٨٠

(٢) انظر : الصورة الفنية : د . جابر هـ غور ، ص ١٤٥

ويغلب على الظن أن الأسدى كان آخر نقاد البحثى من هذه الزاوية
أعنى زاوية اللغة الشعرية وطلاقتها بالمعاني ومسألة التوسع فيها
أذ لم نجد بعد الأسدى محاولات تذكر من هذا اللون النقدي .
وعلى أية حال لن نتردد في الحكم على هذا النقد بحكم منصف ، هو
أن هذا النقد رغم نشاطه الواضح ورغم محاولته التعمق في قضية
(المعجم الشعرى) عند البحثى أخطأ المييل الصحيح بسبب
ذلك الخطأ القادح الأوهوالجهل باللغة الشعرية ذات الكيان الخاص
(١)
والطبيعة المرنة .

ب- ولعمري بالتقسيم ، ودعوى فساد التقسيم في شعره :

كما اهتم أولئك النقاد بلغة البحثى وطلاقتها بمعانيه ومسألة
توسع البحثى فيها ، اهتموا كذلك بمسألة (التقسيم) في شعره
وطاقتهم بمعانيه من حيث الصحة والخطأ . وكما احتفظ الأسدى بذلك
النقد الذى دار حول لغة البحثى ، وأحسن في مناقشته ورده ، احتفظ
كذلك بالنقد الذى دار حول تقسيمات البحثى وأحسن في مناقشته
أيضا . فهذه الزاوية صنو الزاوية السابقة شكلا لا مضمونا .

ومن أبرز الأمثلة التى جاء بها الأسدى في هذا المعرض استنكارهم
لقول البحثى :

متى أردنا وجدنا من يقصر عن * سمعته أوفقدنا من يدانيه

" قالوا : ليس هذا بالجيد ، لأنه وصف يشرك مدوحه فيه البقال
والحمال ، والمراق ، وبغضة الدواء ، ولقاط النوى لأن هؤلاء أيضا متى

(١) ليس النقاد العرب في حقيقة الأمر هم الوحيدون في المعجز عن اكتشاف
مستويات اللغة بين الشعر والشعر ، وإنما تلك ظاهرة واضحة نفسى
الفكر القديم ، سواء في الشرق أو في الغرب . انظر : مبادئ النقد
الأدبى ، ريتشاردز ، ص ٣٢٢ .

(١)
شئنا وجدنا من يقصر عن سماعتهم ، وهو الحجلج والكناس والنهاس .
واستنكروا أيضا قوله :

تكان مجلسه المحجب محفل * وكان خلوته الخفية مشهد
" قالوا : انه ليس فى المصراع الثانى من القائدة الا ما فى الأول ، لأن
مجلسه المحجب هو خلوته الخفية ، وقوله : (محفل) ، كقوله
(٢)
(مشهد) ."

وقوله أيضا :

أمين الله دمت لنا سليما * وملت السلامة والدواما
" قالوا : فقوله : (دمت لنا سليما) ، هو قوله : (وملت السلامة
(٣)
والدواما) ، وهذا قبيح جدا ."

كل هذا النقد يندرج تحت مطالبة النقاد (بصحة التقسيم)
فأبيات البحتري هذه فى نظر هؤلاء فاسد المعانى ، لأن الشاعر
أخل بالتقسيم الصحيح ، والذي مؤداه أن الشاعر
إذا عرض الى التقسيم لزمه أن يستوفى جميع عناصره وأجزائه من فيسر
عدول عنها ولا زيادة عليها ولا نقصان منها على حد تمبير قدامة حسن
(٤)
جعفر . ومعبارة أخرى يلزم الشاعر فى نظر هؤلاء النقاد أن يستوفى
المعنى استيفاء حرفيا منطقيا دون أى اخلال أو تجوز .

وقبل أن نكشف حوار هذا النقد ونبليخ ما تورط فيه من خطأ ، يلزمنا
التنبه بجمود الأمدى ازاء هذا النقد المجحف ، فقد أخذ
الرجل على نفسه عبء الدفاع عن معانى شعر البحتري ، والرد على هذا
النقد بصورة غصيلية دقيقة . ولن تتمكن بطبيعة الحال من أن نقف

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٩١

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٩٣

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٩٤

(٤) انظر : نقد الشعر : ص ١٣١ ، وانظر : جواهر الألفاظ ص ٦

هنا على كل ردود الامدى تلك ، فعادة الرجل فى مثل هذه المواضع التى يقف فيها موقف الدفاع عن معانى شعر البحترى ، هى المحاوراة الموسعة ذات الريح الادبية والمنزع التحليلى . وعلى أية حال يكفيننا أن نتأمل مناقشته للمأخذ الأخير الذى وجهه الى قول البحترى :

أمين الله دمت لنا سليما * وملتى السلامة والدواما

فقد ذهب الامدى فى الدفاع عن هذا البيت الى أن " . . . القسمة صحيحة ، لأنه لما تقدم ذكر السلامة والدوام فى أول البيت ، قال فى عجزه (وملتى السلامة) ، أى : أدملت لك تلك السلامة ، وذلك الدوام . وأجود من هذا أن يكون لما قال : (دمت لنا سليما) ، وكذا بذكر (السلامة) وفيها الألف واللام ، لأنها اسم جنس وكذلك الدوام فكانه قال : ملتى السلامة كلها والدوام كله . ثم سمى أنه ليس بمفكر أن يقول القائل فى الدعاء : (دام لك الدوام) كما يقول : (طال طولك) ، وقر قراك ، و (ضل ضلاك) و (زال زواك) . وذلك كلام مستعمل حسن . ومعنى (ملتى) : أى أطيت لك وأديمت ، مثل : (تملت جييك) وهو مأخوذ من (الملاوة) ، و (الملاوة) (١) وهما : الدهر ، والمطوان : الليل والنهار ، ومنه قولهم : وقت مليا .

أرأيت كيف أن نزعة الرجل الأدبية وخبرته بدقائق المربية ومكامن التطويح فيها تليان عليه هذا الاسهاب فى التحليل ، وهذا الاحتفاء بالمناقشة ؟

على أن رد الامدى هذا وسائر ردوده الأخرى التى تحافيهما هذا النحو الأدبى الرائع ، ويعتمد بها قدر الامكان عن النزعة المنطقية الجافة - تظل فى نهاية الامر محاولات نقدية غير مثمرة

ذلك أن الأمدى كان يطمح من وراء هذه المناقشات السهلة وما فيها من أخذ ورد إلى هدف واحد هو أن تقسيمات البحثى فى نهاية المطاف تقسيمات صحيحة لاتناقض مبدأ صحة التقسيم . ومعنى هذا أن الأمدى كان كثير من النقد القدماء ، من حيث الثقة بملامة مقياس (صحة التقسيم) وصلاحيته لنقد معانى الشعر، فردود الأمدى تلك تنتهى إذن إلى أنها محاولات للتوفيق بين المقياس النقدى ومعانى شعر البحثى لهذا قلنا انها محاولات غير مشرة .

إن الزاوية الصحيحة للدفاع عن معانى شعر البحثى ، والرد على ذلك النقد المجحف ، بل الزاوية التى كان يجب على الأمدى أن يطلق منها ، إنما هى رفض مقياس صحة التقسيم ، ذلك المقياس المنطقى الجاسد ، جملة واحدة . لقد انتهى الباحثون اليوم إلى أن مبدأ (صحة التقسيم) " . . . ليس مذهبا عربيا فى النقد ، وإن كنا قد وجدنا فى كتبهم أن البلاغة (تصحج الأقسام ، واختصار الكلام) ، فهو قول نقلوه عن حكماء اليونان فى العصور المبائية " . . . على أن هذا ليس من الغرابة فى شىء ، ما دنا على ثقة من أن الاسم تفيد بعضها البعض ، وتتعاور فيما بينها ثمرات العلم والفنون . الغريب هو أن " هؤلاء الناقلين - ومنهم قدامة - لم ينعموا النظر فيما قال أرسطو ، ولو أنهم دققوا لعرفوا أن أرسطو يفرق بين الدليل المنطقى ، والدليل الخطابى ، وأن الدليل الأول يقينى ، والدليل الآخر ظنى ، والشعر كالخطابة فى اعتماد كل منهما على المظنونيات

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى ، د . بدوى طبانة ص ٢٥٢

(١)

والخيالات ، بل والمغالطات ، لا على الحقائق المقطوع بصحتها .

والحق أن أرسطو لم يفرق بين الدليل المنطقي والدليل الخطابي
فحسب ، بل كان على مدى نظري شامل بالأدب ومعناه من جانب
والمنطق ومعناه من جانب آخر . فهو يرى أن " الأدب غير المنطقي " ،
ومن ثم لا فنية في الأشياء الموجودة بالضرورة ، ولا في الأشياء اللازمة
لزوما عقليا ، لأن هذه الأشياء وأشباهاها تحمل في طبيعتها عناصر
الاستدلال عليها .^(٢)

هكذا يتضح أن التقسيم في الأدب لاجدوى له ، خاصة إذا كان
على ذلك النحو المنطقي الذي ألح عليه قدامى النقاد العرب .
فهو لا يعني في نظرهم أكثر من التعميم ثم الاستقراء الدقيق الوصول
إليه ، أو تحصيل الحاصل في نهاية الأمر . ولا يعني هذا بطبيعة
الحال خلو الأدب من التقسيم . فالتقسيم يوجد في الأدب ، شمرأ
كان أو نثرا ، ولكنه هنا أقرب ما يكون إلى التقسيم الخاص إذا صح
أن نسميه لفنة المنطق . وهو بهذه الصفة لا يرمى إلى
التعميم ثم الاستقراء شأن التقسيم المنطقي ، بل يرمى إلى الوصول
إلى الحكم المبكّره على اعتبار أنه إذا كان للفن قواعد كما للمعلم^(٣)
قواعد ، فهناك بون شاسع بين التوهم . فقاعدة العلم تلتزم حتى تؤدي
إلى المعرفة ، وقاعدة الفن ليست كذلك إنما ترشد فقط حتى تؤدي إلى
الابتداع .^(٤)

وبما يكن الأمر فاننا على ضوء هذه الحقائق نرد جميع ذلك النقد

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، د - بدوى طباعة ، ص ٢٥٢

(٢) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، د - إبراهيم سلامة ، ص ٥٤

(٣) انظر المرجع نفسه ، ص ٥٥

(٤) انظر المرجع نفسه ، ص ٥٢

الذى دار حول تقسيمات البحترى ، ووسمها بالفساد ، فليس ذلك الفساد المزعوم الا رؤية منطقية صرفة ، نجمت من دائرة بعيدة عن الأدب ، هى دائرة علم المنطق . ومن المبعث ، بل من السذاجة العلمية أن نسلم بأحكام المناطقه فى الأدب . والسبب فى ذلك أن الأدب نشاط انساني مستقل ، له مقاييسه وأهدافه وتبريراته الخاصة به .^(١)

والحق أن طبيعة (التقسيم) فى شعر البحترى ، لا يوائمهـا التفسير المنطقى ، ولا يليق بها ، فالبحترى شاعر كثير من الشعراء لم يكن همه أن يطرح أفكارا عامة ثم يعضى فى استقراءها واستيفاء عناصرها فتلك مهمة لم تكن من وكند شاعرنا ولا من طبيعة عمله ، والا لما رفـع عقيرته قائلا :^(٢)

كلتـمونا حدود منطقكم * فى الشعر يلغى عن صدقه كذبـه
ان طبيعة التقسيم فى شعر البحترى أدبية صرفة ، وتخدم أغراضا فنية صرفة ، توائم مذهبه الكتابى ، ومنهجه الخاص فى المنة البديعية ، فتقسيمات البحترى اذن هدفها الأول هــو ارساء قواعد المذهب الكتابى فى شعره ، بما تحققه هذه التقسيمات من توازن صوتى وانسجام موسيقى سواء أكانت هذه التقسيمات فى صورة (طباق) أو (مقابلة) أو (مزاجية) أو أى لون آخر من ألوان البديع الكتابى ، فكل هذه الصور وسواها (تقسيمات) هدفها الأول والأخير عند البحترى اثراء الشعر بالنغم الموسيقى المنسجم ، وتحقيق أرقى درجة من الحفاوة الخنائية .

(١) انظر: نظرية الأدب ص ١٤٠

(٢) ديوان البحترى : ج ١ ص ٢٠٩

ج - محاورته المبالغة في بعض المعاني :

المبالغة منزلة راقية من منازل البلاغة ، ودرجة رفيعة من درجات الكمال المعنوي ، أو هي على حد تعبير مؤلف نقد الشعر : " استخراج (١) الشيء على أبلغ غايات معانيه " .

ومن الطبيعي بعد ذلك ألا تكون المبالغة طريقا سهلة يستن فيها الشاعر متى شاء ، وكيفما شاء ، بل هي في حقيقة الأمر أشبه ما تكون بالطريق الوعر المحفوفة بالخطر في كل جانب من جوانبها . وحسبك أن الاحالة والافراط والخلو وغير ذلك من عيوب المعاني ، ما هي إلا السوان (٢) من ذلك الخطر الذي يكتنف المبالغة ويحيط بها .

وإذا كان البحتري شاعرا من كبار الشعراء ، الذين يطمحون إلى خدمة المعنى وتجويده من حيث إبرازه في المظهر البليغ اللائق به ، فمن الطبيعي أن تورطه محاولة المبالغة ، وشبهة التجويد الفني في بعض أخطائه المعنى .

فقد أخذ عليه الأمدى مثلا قوله في وصف ذيل الفرس :

ذنب كما سحب الرداء يذب عن * عرف وعرف كالقناع المسبسل

حيث يرى الناقد أن " هذا خطأ من الوصف ، لأن ذنب الفرس إذا لمس الأرض كان عيبا فكيف إذا سحبه " . وإنما الممدوح من الأذنب ما قرب من الأرض ولم يصحها كما قال امرؤ القيس :

(٣)

(يضاف فوق الأرض ليس بأعزل) " .

(١) نقد الشعر : ص ٧١

(٢) انظر على سبيل المثال : الوساطة : ص ٢٠ ، وانظر الصناعتين ص ٣٦٩ وانظر كذلك : أسس النقد الأدبي عند العرب ص ٣٤

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٣٧١

ولاشك عندنا في أن الأمدى قد وفق في مأخذه هذا غاية التوفيق ،
فالبحتري قد خالف في بيئه هذا حقيقة من الحقائق المتعارف عليها ، وهي
كراهية ذلب الفرس الذي يبلغ به الطول حتى يمس الأرض . وباعت البحتري
الأول على هذا الخطأ ليس الجهل بهذه الحقيقة فيما يندره ، وإنما
محاولة المبالغة في تجويد المعنى ، بإضفاء صفة السبوغ والطول على
ذيل الفرس .

وكما وفق الأمدى في مأخذه هذا ، وفق كذلك أبو هلال العسكري
حينما أخذ على البحتري قوله في بمض مدوحيه :

بدت صفرة في لونه أن حمدهم * من الدرما اصغرت نواحيه في المقد
حيث يرى العسكري أنه " إنما يوصف الدر بالبياض ، وإذا أريد المبالغة
في وصفه وصف بالنضوج ، ومن أعيب عيوبه الصفرة " . وثأن البحتري
هنا شأنه في البيت السابق ، فقد جاءت المبالغة في وصف الدر بالـ
الخطأ ، إذ نسب إلى الدر صفة الصفرة ، وهي غير صفته الحقيقية
التي هي صفة البياض .

وأخذ أبو هلال على البحتري أيضا قوله في بمض مدوحيه :
وحرت على الأيدي مجسة كهـ * كذلك موج البحر ملتهب الوقـد .

فقد ذهب إلى أن " هذا غلط لأن البحر غير ملتهب الموج ولا متقصد
الماء ، ولو كان متقددا أو ملتهبا لما أمكن ركوبه ، وإنما أراد أن يعظم
المدح فجاء بما لا يـ^(٢)سرف " . ولأنك أن الحق هنا مع أبيـ

(١) الصناعتين : ص ١٣٣ - ١٣٤

(٢) الصناعتين : ص ١٣٤

هلال . فالصورة الفنية عند البحترى تبدو ركيكة وقلقة في مكانها ، بل
انها مفتعلة أساسا . ولعل هذا هو سر اخفاقها في حمل معنى
عظمة المديح والتحليق به في ذروة البلاغة .

وكذلك انتقد أبو هلال قول البحترى في المديح :

ولست ترى شوك القتادة خائفا * سمم الرياح القادحات من الزند
حيث يرى أن هذا " خطأ " ، لأنه شبه الليل بشوك القتاد في صلابته
على شدة الملة ، وزعم أن شوك القتاد لا يخاف النار التي تنفخ بالزناد
وقد علمنا أن النار تفلق الصخر وتلين الحديد ، فكيف يسلم منها القتاد ؟
وليس لذكر الرياح والسمم - أيضا - في هذا البيت فائدة ولا موقع*
(١)

ومثل هذا النقد يمكن قبوله دون كبير جدال أو اغتراب
ورد ، لو صح أن البحترى نطق بهذا البيت كما في هذه الرواية التي
جاءنا بها أبو هلال . لكن يبدو أن الأمر ليس على هذا الوجه ، إذ أن
رواية البيت في ديوان البحترى تخالف هذه الرواية ، فبيت البحترى
في ديوانه :
(٢)

ولست ترى عود الأراكه خائفا * سمم الرياح الآخذات من الرند
ويجلب على الظن أن رواية أبي هلال ليست سوى تصحيف مرذول
لرواية الديوان هذه ، خاصة في الشطر الثاني بين (الآخذات)
هنا و (القادحات) عند أبي هلال ، وبين (الرند) هنا و (الزند)
هناك .

وعلى ضوء ما تقدم يجمل بنا ألا نحمل بيت البحترى على رواية أبي

(١) الصناعتين : ص ١٢٤
(٢) ديوان البحترى : ج ٢ ص ٧٥٧ .

هلال المتناقضة ، والأولى بنا أن نعتبر رواية الديوان ، ونرد رواية أبي هلال بما فيها من خطأ وحشو .

وإذا كان هذا غاية ما انتهى إليه نقاد البهترى في هذا الجانب فلا شك أن المبالغة في شعر شاعرنا كانت في حدود مقبولة ، لم نرد به إلى الغلو أو الانزواء ، أو نحو ذلك من عيوب المعاني التي كثرت عند بعض كبار الشعراء ، وليس معنى هذا إلا أن البهترى كان قوى السيطرة على أفكاره الشعرية ، فقد استطاع أن يخلق بها ، ولكن في حدود الرخصة والسمو الأدبي .

وخلاصة هذا الفصل أن قسطا واترا من النقد قد دار حول معاني شعر البهترى ، وإن كان الملاحظ على القدماء أنهم قد اقتصروا على ناحيتين من نقد المعاني ، ناحية الابداع ، وناحية الصواب والخطأ . ورغم صحة الحق التي جللت بعوث القدماء في نقد المعنى ، فقد كانت مقاييسهم معوجهة في كثير من الأحيان .

ففي مجال ابداعه في وصف الطبيعة جنى عليه بعضهم حينما عاملوا معانيه بمقاييس الواقع الخارجى ، بل أنكر عليه بعضهم - كالباقلاوى - ابداعه في وصف الخيل مطلقا . وفي مجال وصف الطيف نوه أكثرهم بابداعه في هذا الجانب مع أنه في حقيقة الأمر كان كثيره من الشعراء المحدثين يدور في حلقة الشاعر القديم .

وليس حال نقاد البهترى في مسألة صواب المعنى وخطئه أحسن من حالهم في مسألة الابداع فزعم الحاحم الشديد على هذه الزاوية ، فانهم قد تورطوا في سوء فهم (لغة الشعر) ، وعاملوا معاني شعره معاملة شرية ، أدت بهم إلى الخطأ في أكثر ما قالوا .

الفصل الثالث

بناء القصيدة الموضوعية والموسيقية

١- البناء الموضوعي :

تمهيد :

جاءتنا القصيدة المربية التقليدية ، وهي سجل حافل بالكثير من موضوعات الشعر . ففيها ذكر الديار ، ومخاطبة الرسع ، والصحب ، وفيها النسيب والشكوى من شدة الوجد ، وألم الفراق . وفيها وصف الراحلة وعناء السفر . وفيها الى جانب ذلك كله فن المديح ، وما يدور فيه .

ومعنى هذا أن القصيدة المربية في صورتها النموذجية ، لم تعرف (الوحدة العضوية) التي تعنى وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر المتصلة به ، وما الى ذلك . ^(١) على أن هذا لا يعنى أن قدامى النقاد قد قنعوا بتعدد موضوعات القصيدة المربية ، فلم يحاولوا اكتشاف وحدة نية تسير وجود القصيدة المربية بقنونها الكثيرة .

فهناك مثلاً محاولة ابن قتيبة ، فقد ذهب الى أن " مقصد القصيد ، انما ابتداً بذكر الديار ، وذكر أهلها الطاعنين عنها ، ووصل ذلك بالنسيب " ليميل نحوه القلوب ، ويصرف نحوه الوجوه ، وليستدعى به اصناف الاسماع اليه ، لان التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وائف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً به بسبب ، وشاعراً فيه بسهم حلال أو حرام . فاذا علم أنه قد استوثق من الاصناف اليه ، والاستماع

(١) انظر في مفهوم الوحدة العضوية ، النقد الأدبي الحديث غنيمي هلال : ص ٣٩٥ .

له ، عقب بإيجاب الحقوق . . . ومحاولة ابن قتيبة هذه ان دلت على شيء ، فانما تدل على (وحدة نفسية) تربط بين موضوعات القصيدة ، وتفسر تسلسلها على ذلك النحو . على أن الذي يؤخذ على هذه الوحدة ، هو أنها تقوم على إثارة مشاعر السامع ، وتهيئته تهيئة نفسية ، يسهل معها انتقاله من غرض إلى آخر ، حتى نهاية القصيدة . وإذا كانت هذه الوحدة تقع في دائرة (المتلقى) فمعنى ذلك أنها بعيدة جداً من جو الشاعر النفسى . كما أنها بعيدة عن جو القصيدة الفللى .

واللاحظ هو أن محاولة ابن قتيبة هذه ظلت محاولة فردية من نوعها . ويرجع السبب في ذلك الى أن سائر الجهود النقدية التي طرأت فيما بعد ، لم تعد تهتم بتعدد فنون القصيدة العربية ومحاولة تصورها في ضوء وحدة شاملة . وإنما اهتمت ببناء القصيدة ومعالجة جوانب الضعف التي يمكن أن تحول بين الشاعر ، وبين المستوى السالى من قوة البناء وترابط الموضوعات .

ومهما يكن الأمر فإن جهد ابن طباطبا الحلوى في القرن الثالث الهجرى هو أفضل جهد نقدى يمكن أن ننسب إليه في هذا الجانب . وإن كان جهده هذا بحاجة ماسة الى التنظيم والتفصيل .

ففي مجال تناسب أبيات القصيدة ، ينصح ابن طباطبا الشاعر بأن " يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها . . . ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله ؟ فيما اتفق للشاعر أن يضح مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك

(١)

الا من دق نظره ، ولطف فهمه * . وواضح أن فكرة ابن طباطبا فنى
هذا النص تدور حول أهمية تناسب مصراعى البيت ، بحيث
يكون الصراع الأول مناسباً للثانى على الدوام . وقد قام ابن طباطبا
بتطبيق هذا المبدأ على كثير من الأبيات . بل أن هذا الناقد
يذهب شوطاً آخر حينما يتدخل على ضوء مبدأ التناسب هذا فنى
ترتيب بعض الأبيات عند بعض الشعراء ، على نحو ما صنع فى بيتى
امرى القيس ، وهما قوله :

كانى لم أركب جوادا للذة

ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ النق الروى ولم أقبل

لخلى كرى كره بعد أجفـال

فقد قال عنهما : " هكذا الرواية - وهما بيتان حسنان - ولو وضع
مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل ، وأدخل فنى
استواء النسخ " . وقد قام ابن طباطبا بتعديل البيتين بحيث أصبحا
هكذا :

كانى لم أركب جوادا ولم أقبل

لخلى كرى كره بعد أجفـال

ولم أسبأ النق الروى للذة

ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال

ويبدو أن الذى حمل ابن طباطبا العلوى على التمسك بهذا المبدأ
هو قيمته النقدية فى اخضاع (البيت) لفكرة (الكل) . فكان مبدأ

(١) عيار الشعر : ص ١٢٤

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٥

التناسب هذا وجه آخر لتلك القاعدة الجمالية التي قرى أن *الجزء
لا يكون جميلاً ، وإنما يكون الجمال في الكل* ، ولا شك أن هذا
أحاسن نقدي بأهمية الوحدة بين الأجزاء ، وإن كانت هذه الوحدة
هي وحدة البيت لا وحدة القصيدة .

والى جانب مبدأ التناسب الذى اتفحمت قيمته في تنسيق أبيات ،
وحسن تجاورها ، نجد عند ابن طباطبا هذا آخر يتصل بتسلسل
أبيات القصيدة تسلسلاً منطقياً ، ففى هذا الجانب يقول : " أحسن
الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ، ينسق به أوله مع آخره ، على
ما ينمقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما
يدخل الرسائل والخطب ، إذا نقض تأليفها " . فهذا تأكيد من
ابن طباطبا على ضرورة بناء القصيدة ، بناءً منطقياً ، بحيث تتابع
أبياتها تتابعاً منطقياً ، لا ينمى سامعها ينسج من التناقضات أو
الاضطراب .

على أن كلام ابن طباطبا بعد ذلك يشيرنا بأن النموذج التالى
فى بناء أبيات القصيدة ، هو بناء الرسالة أو الخطبة . فالمعروف
أن أية رسالة أو خطبة ، تقوم على مجموعة من الأفكار يحكمها رباط
عقلى ، وتسلسل منطقى واضح . فإذا كان انحلال هذا الترابط
فى الرسالة والخطبة ، يمكن أن يتسبب فى تخلخل الأفكار وتناقضها ،
فكذلك الحال فى القصيدة ، حينما يقدم فيها بيت على بيت ، من غير
مراعاة للتسلسل الفكرى وسياق الأبيات العام .

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى ، ص ١٤٤

(٢) عيار الشعر ، ص ١٤٦

ويبدو أن تأكيد ابن طباطبا على عقد الصلة بين القصيدة من جانبها والرسالة والخطبة من جانب آخر ، ليس إلا تمهيداً للحديث عن ربط فنون القصيدة المتنوعة بذلك الرباط الشكلى لأوتلك الحيلولة الصناعية التى تسمى (حسن التخلص) .

ففى هذا الجانب يلزم ابن طباطبا الشاعر بأن " يسلك منهج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكاتباتهم ، فان للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل الى المديح ، ومن المديح الى الشكوى ومن الشكوى الى الاستراحة ... بالطرف تخلص ، وأحسن حكاية " . ويتضح من حديث ابن طباطبا هذا ، أهمية (حسن التخلص) (١) ففى نظره ، وما يمكن أن يؤديه من دور فعال فى بنائها القصيدة . على أن الملاحظ هو أن ابن طباطبا قد بالغ فى فرض حسن التخلص على الشاعر مبالغة واضحة . فالمصروف من واقع الأمثلة الشعرية أن (حسن التخلص) من الغزل الى المديح فحسب . أما سائر الفنون الأخرى ، فلا نعرف حقيقة حسن التخلص فيها . فما معنى حسن التخلص من الشكوى الى الاستراحة ؟ وما معنى حسن التخلص من وصف الديار والآثار الى وصف القيافي والنسوق ... الخ ؟

إن الذى يغلب على الظن هو أن امثال ابن طباطبا لفكرة الرسالة والخطبة ، وبناء فصولها بناءً منطقياً ، كان العامل الأساسى خلف اهتمامه بحسن التخلص ، هذا الاهتمام ، وفهمه له هذا الفهم . وإذا صح هذا أمكننا أن نقول أن بناء القصيدة فى عصر الشعراء

المحدثين ، لم يتضح فيه ذلك الأثر المرجو لهذا الرسالة والخطبة ،
بقدر ما اتضح فيه أثر القصيدة الجاهلية بكامل هيكلها البنائى ،
سواء من حيث طبيعة الموضوعات ، أو من حيث طريقة عرضها .

وربما يقول قائل ان الشعراء الجاهليين لم يشتهروا بحسن التخلص
مثل المحدثين ، ومن ثم جاءت غالب قصائدهم وهى خالية من هذا
العنصر المهم فى بناء القصيدة ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يعنى أن حسن
التخلص من جديد كل البسطة ، وأنه مستفاد من مؤثرات خارج نطاق
الشعر ، كان تكون هذه المؤثرات الرسالة أو الخطبة ، أو غير ذلك .

ان فن حسن التخلص ، من جاهلى قديم . أول من ابتداء الشعراء
القداى ، وان لم يستكروا منه شأن الشعراء المحدثين . فيما بعد .
وقد ساء ثعلب " حسن الخروج " من يك " الطلل بغير (دعا) ، (عدد
(١) عن ذاك) وقد سرد ثعلب شواهد كثيرة تثبت حسن تخليص
القدماء ، من جاهليين وإسلاميين .

ومن هنا قلنا نالغ حينما نقول ان التزام غالبية الشعراء المحدثين
بحسن التخلص فيما بعد ، إنما هو ارتداد الى الشعر القديم ، أكبر
من كونه تأثرا بعنيل هذا التوجيه النقدى الذى عرفناه عند ابن
طباطبا العلوى ، ذلك التوجيه الذى أقيم على فكرة بناء الرسالة
والخطبة ، ولم يقم على فكرة القصيدة الجاهلية النموذجية .
وعلى الرغم من كل انتقاد يمكن أن يوجه الى جهد ابن طباطبا
هذا ، فالحقيقة أنه أعق جهد نقدى تناول بناء القصيدة العربية . بل
يبدو واضحا أن جهد الرجل قد ترك أثره الواضح فيما تلاه من نقاد الشعر .

وعلى سبيل المثال يمكن أن يذكر أبو على الحاتمي ، الذي يقول
عن بناء القصيدة : " مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض
أعضائه ببعض ، فتمتئق الفصل واحد عن الآخر ، وبإينه في صحة
التركيب ، وغادر الجسم ذاعامة ، تتخون محاسنه ، وتمفى معاله .
وقد وجدت حذاق المتقدمين ، وأرباب الصناعة من الحدثين
يحترسون في مثل هذا الحال احتراسا شديدا ، يجنبهم شوائب
النقصان ، ويقف بهم على محجة الاحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن
الاتصال ، وتأتى القصيدة في تناسب صدرها وأعجازها ، وانتظام
نسيبها بمدحها ، كالرسالة البليغة ، والخطبة المروجة ، لا ينفصل
(١)
جزء منها عن جزء . "

ان جهد الحاتمي هذا صورة مركزة لجهد ابن طباطبا
الذي عرفناه آنفا . فالعناصر الموضوعية هنا لا تخرج عن تأكيد
أهمية تناسب أبيات القصيدة ، وتأكيد أهمية اتصال النسيب بالمديح ،
وذلك عن طريق حسن التخلص بطبيعة الحال .

على أن الملاحظ هو أن الحاتمي يبدو في حديثه هذا ، وكأنما
هو أكثر حذرا واحتياطا من ابن طباطبا ، لاسيما في مسألة وصل
أجزاء القصيدة . فهو يقف عند حدود اتصال النسيب بالمديح
فحسب ، ولم يتوسع في فرض ربط جميع الأجزاء بحسن التخلص
كما فعل ابن طباطبا من قبل . هذا مع أن الحاتمي يتخذ من بناء
الرسالة والخطبة نموذجا مثاليا لبناء القصيدة ، وهو النموذج نفسه الذي
قدمه ابن طباطبا .

والحقيقة أننا لا نجد بعد الحاتى جهودا نقدية تتأثر بشمول
النظرة فى سאלة بناء القصيدة . بل نلحظ على العكس من ذلك
اتجاهها الى الجزئية ، يكفى فى بناء القصيدة بمناقشة عناصر
محددة ، مثل الاستهلال ، والتخلص ، والخاتمة .

فالقاضى الجرجانى مثلا يكفى فى بناء القصيدة ، بالتاكيد
على هذه العناصر الثلاثة ، ويقول فى هذا : " والشاعر الحاذق
يجتهد فى تحسين الاستهلال ، والتخلص ، ومدها الخاتمة .
فانها المواقف التى تستمطف أسمع الحضور ، وتستميل السامع
الاصغاء ، ولم تكن الأوائى تخصها بفضل مراعاة " .^(١)

ويمكن أن نجد تأكيدا آخر لهذا الاتجاه عند ابن رشيق
القيروانى الذى يقول : " قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر : لقد
طار اسمك ، واشتهر فقال : لأنى أقلت الخمر ، وطبقت الفصل ،
وأصبت مقاتل الكلام ، وقرطست نكت الأغراض بحسن القوافى
والخوائى ، ولطف الخرج الى المدح والهجاء " .^(٢)

وقد خلق القيروانى على هذا النص قائلا : " وقد صدق هـ لأن
حسن الافتتاح دأمة الانسراح ، وطبقة النجلى ، ولطافة الخرج
الى المديح ، سبب ارتياع المدح ، وخاتمة الكلام أمقى فى السمع ،
والصق باللفس ، لقرب العهد بها ، فان حسنت حسن ، وان قبحت
قبح ، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " .^(٣)

على أن غاية النقاد بهذا الثلاثى الفنى ، ودوره فى بناء
القصيدة ، تجاوزت حدود النظرة العامة ، وسرت الى تحسرس

(١) الوساطة : ص ٤٨

(٢) المدة : ج ١ ص ٢١٧

(٣) الصدر السابق : ج ١ ص ٢١٧

كل عنصر بذاته ، وسدى تأثيره ، وما يليق به ، وما لا يليق .
 فأما الاستهلال ، فقد اعتبره ختلح الشعر . لذلك اشترطوا تجويده ،
 والابتماد به قدر المستطاع عن العبارات المحفوظة مثل : (لا) ، و
 (١)
 (خليلي) و (قد) .

واشترطوا فيه كذلك ، أن يكون جزلاً فخماً في عبارة حلوة ، وتركيب
 سهل ، بعيد عن التعقيد والغمي ، وما شاكل ذلك من ضروب
 (٢)
 الاستفلاق .

وتنبهوا كذلك لتأثيره النفسى في خلد السامع ، ولذلك اشترطوا
 اهتماده عن كل ما يوحى بالتشاؤم ، كذكر الموت ، والهكاه ، والويل
 (٣)
 . . . أو يوحى بالجلالة ، كذكر اقمار الديار ، ونم الزمان . وربما
 اشترط بعض النقاد أن يكون استهلال القصيدة دالا على موضوعها
 كأن يكون استهلال قصيدة في فتح من الفتوحات دالا على الفتح ،
 (٤)
 واستهلال قصيدة في الهناء دالا على الهناء وهكذا .

وأما التخلص ، وسمى أحيانا حسن الخرج ، فهو فن توصيل
 نسيب القصيدة بمديحها . وعلى الرغم من أنه فن قديم فسى
 الشعر العربى كما قدمنا ، فقد اشتهر به الشعراء المحدثون
 شهرة فائقة ، إذ خالفوا المذهب الغالب على القدماء فسى
 التخلص ، وهو خروجهم بعبارات معينة ، مثل (دع ذا) ، و (عند
 (٥)
 عن ذا) .

(١) الممد : ج ١ ص ٢١٧
 (٢) الصدر نفسه : ج ١ ص ٢١٧
 (٣) انظر عيار الشعر : ص ١٢٢
 (٤) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ٩٦
 (٥) انظر عيار الشعر : ص ١١١

بناء القصيدة الموضوعى عند البحتري

يعد البحتري واحدا من أولئك الشعراء المفروسين بالمحافظة على تقاليد الشعر العربي الراسخة ، لاسيما في مجال بناء القصيدة . فمن يطالع ديوانه لا يكاد يشك في أنه من أشد الشعراء العرب التزاما بمنهج القصيدة العربية النموذجية ، ومن أحرصهم على التقييد بتقاليدها العريقة . فالقصيدة البحترية شأن القصيدة الجاهلية ، تكاد تكون معرضا يحتوى أكثر من فن شعري . فإلى جانب النسيب التقليدي والمديح قد يوجد الوصف ، والفخر ، والحكمة ، وقد توجد فنون شعرية أخرى .

وطلى الرض من وضع هذه الحقيقة في شعر البحتري ، فإن نقاده لم يهتموا بأى فهم علم يلقي الضوء على القصيدة البحترية ، وكيفية بنائها ، وخصوصية الشاعر في هذا البناء .

إن غالب جهد نقاد البحتري في بناء القصيدة قد انصرف إلى مناقشة الجزئيات . وطلى وجسمه الخصوص اهتموا باستهلالته ، وتخلصاته . فعند هذه الحدود وقف نقاد شاعرنا ، وإن كانوا قد بحثوا هذين الجانبين بجدية لا تنكر كما سوف يتضح .

١ - استهلالات البحتري

يعتبر الأصدى أو أحد نقاد البحتري في معالجة استهلالته ، والاتصال بها اتصالا حقيقيا ، يقيم على الإحصاء الدقيق ، والتدقيق الأدبي في وقت واحد .

وتعليقات الأصدى على استهلالات البحتري ، تكاد تمهر عن حقيقة

واحدة ، هـى الاعجاب الملتطم للظهير . فالأمى من أول كتاب الموازنة الى آخره ، لا ينى عن ترديد عبارات الاطراء والاعجاب باستهلاكات البحترى فكثيرا ما سرد الأمى عشرت الاستهلاكات ، وأردفها بهتل صبارة (١) . هذه كلها ابتداءات جيدة بارعة اللفظ صحيحة المعنى . " أو عبارة (٢) " وهذا من ابتداءات المجيبة النادرة ، واحسانه فيها الاحسان (٣) المشهور . " أو عبارة ، " وهذه كلها ابتداءات حسان مختارة المعانى . " أو عبارة ، " وقد تصرف البحترى فى هذه الابتداءات تصرفا حسنا . " فمثل هذه التعليقات ان دلت على شىء فانما تدل على موقف الأمى الايجابى تجاه استهلاكات البحترى ، واعجابه بها .

وربما أجهد الباحث نفسه لكى يستثنى البيت أو البيتين من استهلاكات البحترى التى لم تحز رضا الأمى ، ولم تسما مياهم نثائه فى خواتم الفصول .

فمن هذه الأبيات النادرة ، استهلال البحترى لبعض قصائده بقوله :

تف الميس قد أدنى خطاها كلالها

وسل دار سعدى ان شفاك سؤالها

فقد وقف الأمى أمام هذا البيت وقفة استنكار ، وعلق عليه بقوله : " هذا لفظ حسن ، ومعنى ليس بالجيد ، لأنه قال : قد أدنى خطاها كلالها ، أى قارب من خطوها الكلال . وهذا كأنه لم يقف لسؤال الديار

-
- (١) الموازنة : ج ١ ص ٤٤٨
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٥٠
(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ١٤
(٤) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٦٢

(١)
التي تمرض لان يشفيه ، وانما وقف لاعياه المطى . . .

ولم يقف الامدى عند هذا الحد ، بل توسع جدا في نقد هذا البيت ، فقد ذهب يستعرض مذاهب العرب في الوقوف على الديار ، والمناظر في ذلك مع الكثير من الأمثلة والشواهد الشعرية ، حتى ليخيل الى القارئ ان وقوف الامدى عند بيت البحتري هذا ، لا يمدو ان يكون ذريعة للدلال بعمده ، وبمبلغ احاطته بالشعر العربي القديم ، ومذاهبه الفنية في الوقوف على الديار . ولمل الذى يزيد من ثقتنا بهذه الحقيقة ، هو ان الامدى يتنسى الى الاعتراف بصواب بيت البحتري هذا اذ يقول : " ولم أقل انه خطأ ، وانما قلت ان المعنى غير جيد " . فكان الامدى بهذا يرد على نفسه بنفسه ، ويكفى غيره مؤنة الرد .

والى جانب استهلال البحتري هذا ، نمة استهلال آخر لم يرق للامدى ، وهو قول البحتري :

سقى ربحها مع الحساب وماطله

وان لم يخبر آفا من يسائله

فقد ذهب الامدى الى ان عجز هذا البيت ردى ، والسبب في ذلك عنده هو كلمة (آفا) فهي في نظر الامدى حشو لا مبرر له في البيت .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٣٢ - ٤٣٣ .

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤٣٩ .

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٦٦ .

ومثل هذه المتخذ الطفيفة في الأبيات النادرة ، لا تكون إلا بهرانا
قاطما على مدى تحفظ البحترى في استهلالاته ، وحزبه الشديد
على الارتفاع بها عنى كل مظاهر الضعف . وعلى ضوء هذا فقد
كان البحترى أهلا لتلك المبارات التي طالما ردها الأمدى فسى
الاعجاب به .

ويبدو أن من حسن الحظ أن جهود من تلا الأمدى من
النقاد الذين اهتموا باستهلالات البحترى ، قد اتجهت وجهة أخرى
غير وجهة الاحصاء والتذوق التي أتى عليها الأمدى . تلك الوجهة
هى النظر الى استهلالات البحترى ، من زاوية المقارنة باستهلالات غيره
من كبار الشعراء ، كابى تمام ، وأبى الطيب المتنبى .

ويختبر القاضى الجرجاني في مقدمة النقاد الذين عنوا بهذا الجانب .
فهو يرى أن البحترى احتذى في بناء القصيدة مذهب الأوائىل ، الا
في الاستهلال ، " . . . فقد عنى به ، واتفقت له فيه محاسن .
فأما أبو تمام والمتنبى فقد ذهبا في التخلص كل مذهب ، واهتم به
كل اهتمام ، واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد " .
(١)
وحقيقة هذا الرأى تشعرننا بتفضيل استهلالات البحترى على استهلالات
نديه ، أبى تمام ، وأبى الطيب .

على أن الذى يؤخذ على هذا الرأى ، هو أنه رأى مرسل ، يحتاج
الى المقارنة الموسعة من واقع الأمثلة والشواهد الشعرية . ثم
ما يلزم الى جانب ذلك من تحليل وتعليل جادين . وبطبيعة الحال
لم يعن الجرجانى بشئ من هذه الأمور الضرورية ، والا لأخذنا

حكمه هذا ملخض الحكم الموضوعى المستقيم ، على أن الذى يقلل من رغبتنا فى حكم القاضى الجرجاني هذا بعد ذلك ، أو على الأقل يجعلنا لقف منه موقف الحذر الشديد ، هو أن ابن رشيقي القيرواني اعترض عليه ، وأبى قبوله . وسوف نعرف حقيقة هذا الاعتراض ، ومدى وجاهته فى حينه .

وإذا ما تركنا القاضى الجرجانى - ولو الى حين - فاننا نصادف ناقدين ، أحدهما معروف وهو الحاتمى ، والآخر مجهول ، لانصرف عنه أكثر من أنه " من مشايخ البصرة من يوبى " اليه فى علم الشعراء^(١) . غاية ما فى الأمر أن الحاتمى والشيخ البصرى تناظرانى قضية بناء القصيدة بين أبى تمام والبحترى ، وبصفة خاصة فى عناصر بناء القصيدة الثلاثة ، أى الاستهلالات ، والتخلصات ، والخواتم .

وقبل أن ندلف الى مناقشة عنصر الاستهلالات فى هذه المناظرة يجب علينا أن ننبه الى أن التعصب المافر ، هو رائد الناقدين منذ البداية . فالشيخ البصرى - ان صدق الحاتمى - يتعصب للبحترى ، ويخفى باللائمة على أبى تمام . ويرى عنه الحاتمى أنه كان يقول : " ما يحسن أهوتام بيتدى " ، ولا يخرج ، ولا يختم . ولو لم يكن للبحترى عليه من الفضل الا حسن ابتداءاته ، ولطف خروجه وسرعة انتهائه ، لوجب أن يقع التعلم له^(٢) . وإذا كان هذا ضربا بغضا من التعصب ، ضد أبى تمام ، فان أبغض منه تعصب الحاتمى ضد البحترى . فهو يمتزج صراحة بهذا التعصب اذ يقول : —

(١) زهر الاداب : ج ٣ ص ٦١٩

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٦١٩

" فأثبات قولا انجبت فيه على البحترى انحاء اسرفت فيه اا واقتدحت
زناد الرجل (يعنى الشيخ البصرى) وتكلم وتكلمت وخضنا فى أقالين
من التفضيل والمائلة ، غلوت فى جميعها غلوا شهده جميع من حضر
(١)
المجلس "

واذا تجاوزنا هذه المقدمات الدرامية والمباراة القافضة ، وحديثنا
عن حظ هذه المناظرة من النقد الموضوعى ، وجدنا فيها شيئا
قليلا لا يكاد يذكر ، لاسيما فيما يتعلق بالبحترى .

فصاحب البحترى لم يذكر من استهلاته الا استهلالا واحدا .
هو قوله :

عارضتنا أصلا فقلنا الريب

حتى أضاء الأفعوان الأشنب

ومع أن هذا البيت من استهلات البحترى المشهورة ، والرائضة
أيضا ، فإن العاتى لا يسلم لصاحب البحترى بهذا ، بل يدعى
أنه مأخوذ من قول أبى جويرية :
سلمن نحوى للوداع بقلسة

فكاننا نظرت إلينا الريب

ولاشك أن العاتى وأهم فى انتقاده هذا فليس فى بيت البحترى
ما يقلل من قيمته أمام بيت أبى جويرية ، أو يشير الى ضعف الأصلة
فيه . هذا فضلا عن عدم اشتراك البيتين فى المعنى أساسا . ولو كان
لنا فى هذا المقام حق المفاضلة ، لفضلنا بيت البحترى على بيت
أبى جويرية ، لما فى بيت البحترى من طراوة فنية تقوم على تفضيل

النساء على بقر الوحش تفضيلا ضمنا ، وهى طرافة خلا منها بيت
أبى جويرية الذى وقف عند حدود تشبيهه عيون النساء بعيون
البحر الوحشية .

ونظيمة الحال لم يكف الحاتمي بانتقاده لبيت البحترى فحسبه
بل أخذ دورة فى المناظرة ، وسرد لأبى تمام ما ينوف على عشرين
(١)
استهلالا ،

وموقف الحاتمي هذا أن دل على شئ ، فأنما يدل على واحد
من أمرين . فاما أن الحاتمي كان يجهل أصول المناظرة العادلة
التي تلزمه أن يمارس استهلال البحترى باستهلال واحد لا بى تمام
ليس أكثر . واما أنه تجاوز أصول الأمانة العلمية جملة واحدة ، فلم يتقبل
لنا حجج خصمه على الوجه الأكمل . والواقع أننا أميل الى الأخذ
بهذا الموقف الأخير . والسبب فى ذلك أننا نستبعد فى أن يكون ثمة ناقد
كصاحب البحترى الذى يوصى إليه فى علم الشعر ، ثم لا يتمكن الا ممن
يراد استهلال واحد من استهلالات شاعره المفضل ، ويقف بعد ذلك
مبهورا أمام اندفاع الحاتمي ، وادعائه .

وعلى أية حال فأننا لانستطيع أن نحصل من أحكام هذه المناظرة
أى حكم نقدى محصل الجد والاعتبار ، فهى كما رأينا تقم على التعصب
السائر ، والتطرف الواضح . وهى بعد ليست مناظرة علمية يتعاون
فيها الطرفان على الكشف عن الحقيقة ، والبحث الجاد عنها . كما
أنها ليست موازنة يتصدر فيها قاض واحد للحكم ، فننظر نفسى
حكومته ومقدار ما فيها من الصواب والخطأ . فكل ما فى هذه المناظرة اذن هو

التعاطف الأعشى الذى نعجز أمامه عن استيضاح وجه الحقيقة ، مما يزهدهنا فى هذه المناظرة وأحكامها المتطرفة .

وقد امتدت حركة مقارنة استهلاات البهترى باستهلاات أبى تمام ، وأبى الطيب ، الى ابن رشيق القيروانى فى القرن الخامس الهجرى .

ويمتاز جهد القيروانى فى هذا الجانب بموقف واضح من كسل الآراء التى صرت بنا . على أن ما يحمده لهذا الناقد أنه لم يقف هذا الموقف الا بعد أن أفصح عن رأيه الشخصى فى استهلاات البهترى قائلا : " ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ، ولا يتكلف له ، ثم يجيد باقى القصيدة ، وأكثرهم فعلا لذلك البهترى ، كان يصنع الابتداء سهلا ويأتى به عفوا ، وكلما تعادى قوى كلامه . وله من جيد الابتداءات كبير ، لكثرة شعره والخالب عليه ما قدمت " . وعلى الرغم من أن حقيقة رأى القيروانى هذا تنطوى على التقليل من شأن استهلاات البهترى بصفة عامة ، فان فيه جانبا من الموضوعية ، والاعتراف بتقدم البهترى وامتيازه فى الاستهلاات .

وليس أدل على هذه الحقيقة من تلك الاختيارات الشعرية التى سردھا القيروانى للبهترى . مثل قوله :
(١)

عارضنا أصلا فقلنا الررب

حتى أضاء الأحموان الأشنب

(٢)

ومثل قوله :

ما على الركب من وقوف الركاب

فى مخانى الصيا ورسم التصايبى

(١) المدة : ج ١ ص ٢٢٢

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٢٣

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٢٣

(ضمان على عينيك أننى لا ألتزم)

على أن ما يميننا على نفهم رأى القيروانى هذا بصورة دقيقة ،
هو أن نلم بالطرف الثانى من نقده ، وهو موقفه من القواد الذين
أدلو بأرائهم فى استملالات البحثى من قبل .

يقول القيروانى عن الامدى : " وكان أبو القاسم الحسن بن
بشر الامدى يفضل ابتداءات البحثى جداً ، وهو الذى وضع
كتاب الموازنة والترجيح بين الطائفتين ، ونسوه فيه بالبحثى أعظم
(٢)
تنويه " .

وهذا الموقف من القيروانى تجاه الامدى موقف ينطوى على
التقدير ، وحكاية موقف الامدى من البحثى فحسب . هذا الذى
جانب أن فى موقف القيروانى هذا احساساً بميل الامدى الى
البحثى . ولكنه احساس لا يمكن حمله على اعتقاد القيروانى فى تلك
المقولة المشهورة عند بعض القدماء ، ونعنى بها تهمة تعصب الامدى
للبحثى ، وهى تهمة خطيرة سوف نعالجها علاجاً ناجحاً فى مكانها
الخاص من فصل الموازنات .

وأما موقف القيروانى من القاضى الجرجانى فقد عبر عنه بقوله :
" ... غير أن القاضى الجرجانى فضله (يعنى البحثى) بجودة
الاستهلال - وهو الابتداء - على أبى تمام وأبى الطيب ، وفضلهما
عليه بالخروج والخاتمة ولست أرى لذلك وجهاً ، الا كره شعره
كما قدمت ، فانه لو حاسبهما (كذا) ابتداء جيداً بابتداء ما لأرى

(١)

عليهما ، وقصرا عن عدوه .

ولا شك أن موقف القيرواني هذا ، هو الموقف القمين بالنظر والمناقشة . ففضلا عن دلالة على ظهور شخصية القيرواني ، واستقلال رأيه ، فهو الى جانب ذلك وشيق الصلة برأيه الشخصى السابق فى استهلاات البحرى ، ويوضح وجه الصلة بين هذا الموقف والرأى السابق ، من مخالفة القيرواني للقاضى الجرجانى . فهو لا يرى رأى الجرجانى فى أن استهلاات البحرى تفضل استهلاات أبى تلم ، وأبى الطيب . وإذا كان القاضى الجرجانى قد انتهى الى هذا الحكم ، كما مر بنا ، فان القيرواني يرد ذلك الى كثرة شمر البحرى ، وكثرة استهلااته الجيدة تبعا لذلك . فلو أجريت موازنة احصائية بين استهلاات الشمر الثلاثة ، أدت - فى نظر القيرواني - الى هذا الحكم ، ألا وهو شوق البحرى فى النهاية . ومعنى هذا هو أن اعتراض القيرواني على حكم القاضى الجرجانى لا يشفى هذا الحكم ، وإنما يبين علته فقط .

ولسنا مع ابن رشيقي القيرواني فيما انتهى اليه . إذ لا نعتقد نفسى أن تفضيل القاضى الجرجانى لاستهلاات البحرى ، على استهلاات نديه ، كانت تحدوه نزعة احصائية تقوم على تتبع الاستهلاات ورصد الجيد منها ، والتأثر بهذه الكثرة الكثيرة بعد ذلك . فالقاضى الجرجانى بذوقه المحرف ، وانطباعيته المشهورة من أبعد النقاد عن هذا المنزع الاحصائى . وإذا كان لا يد من بيان العلة التى أدت بالقاضى الجرجانى الى تفضيل استهلاات البحرى على استهلاات نديه ، فأنما

نقول : ان مرجح ذلك هو غلبة للطبع على استهلاات البهتريه خاصه اذا ما قيمت باستهلاات أبى تلم ، وأبى الطيب المتنبى التى لا تخلو - غالبا - من الأبهة والفخامة ، والتشبع بالعصر (١) الفكرى . ومعنى هذا كله ان ثمة خطأ مشتركاً كان يربط بين الجرحائى واستهلاات البهتريه ، وهو عنصر الطبع . ومن ثم فإن هذا العنصر هو السبب الذى استهوى الجرحائى ، وفرض عليه ان يصح بتقديم البهتريه فى الاستهلاات :

وطى أية حال كان فى إمكان ابن رقيق القيروانى ان ينتهى الى هذه الحقيقة ، لاسيما أنه قد فقد بحسه القلى اللامع الى طبيعة استهلاات شاعرنا ، وأدرك أنه يبادر القصيدة بشئ من السهولة والعفوية ، ثم يتدرج بمذلك الى القوة . ولكن القيروانى لم يوفق الى هذا الرسط :

ويظل ممنا بعد ذلك موقف القيروانى من الحامى ، وهو الموقف الأخير ، ففى هذا يقول ناقدنا : " فأما الحامى فانه يفتن من أبى عبادة غشاً شديداً ، ويجور عليه جوراً بيئاً لا يقبل منه ، ولا يسلم (٢) إليه " ،

وموقف القيروانى من الحامى موقف صحيح لا يمكن الاعتراض عليه ، بل لا يكاد يختلف فيه اثنان أبداً . فالحامى قد عرفناه من قبل ناقداً شديد التعصب ، بل لا نبالغ اذا قلنا انه انموذج الناقد المتهور فى تاريخ النقد العربى .

(١) أشار القيروانى الى هذه الخصائص فى استهلاات أبى تلم وأبى الطيب . انظر العمدة : ج ١ ص ٢٣٢ وانظر كذلك : ج ١ ص ٢٤٢
(٢) العمدة : ج ١ ص ٢٣٣ .

وما تقدم يتضح أن النقاد قد بحثوا موضوع الاستئلال ، أو الابتداء عند البحترى بحثا جادا . وعلى الرغم من أن الغالبية يكادون يتفقون على تقدم البحترى في هذا المضمار ، فقد ظهرت لنا بعض الخلافات ، خاصة فيما يتعلق بالفاعلة بين البحترى وبين أبى تمام وأبى الطيب ، ولأنك أن مثل هذه الخلافات أمور طبيعية ، ما دام أن العنصر الذاتى في النقد الأدبى عنصر أساسى ، لا يمكن أن تخلو منه أية عملية نقد ناجحة ؛

ب - تخلصات البحترى :

يأتى الامدى - كذلك - فى مقدمة نقاد البحترى الذين عنوا ببحث حسن تخلصه . ويظالمنا الامدى بحقيقة بارزة نفسى هذا الجانب ، هى أن كلا الطائفتين أبى تمام والبحترى قد أعرض عن حسن التخلص فى الكثير من شعره ، وأنهما فى هذا (١) الكثير قد " ابتدأ الصبح منقطعا عما قبله " .

على أن هذه الظاهرة البارزة لا تعنى عند الامدى أن البحترى لا يجيد هذا الفن الشعرى حينما يريد أن يعتمد فى أية قصيدة من قصائده . وليس أدل على هذه الحقيقة من أن الامدى نفسه قد أثبت لنا حسن تخلص البحترى ، وتجويده للربط بين النسيب والمديح ، فهناك مثلا تخلصه بوصف الأبل ، وبوصف (٢) السفينة ، وبوصف النساء ، وبالحلف باليمين ، وبذكر الفيث ، وبوصف الرياح . فهذه القنون تخلص البحترى من النسيب الى المديح .

(١) الموازنة : ج ٢ ص ٢٩١

(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٩٩

(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣٠٧

(٤) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١١

(٥) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٣

(٦) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٥

(٧) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٩

وقد أجاد في ذلك كله - بشهادة الأمدى - بل ان من يرقب التعليقات التى كان الأمدى يختم بها كل فن من هذه الفنون ، مع ملاحظة ما يقابلها عند أبى تالم ، لا يكاد يشك فى أن كفة البحثى قد رجحت بكفة أبى تالم فى هذا الفن الشعرى . وخلصنا ما عند الأمدى اذن ، يكمن فى أن الطابع الغالب على البحثى هو المزوف من فن حسن التخلص ، هذا الى جانب أن البحثى كان يجرود هذا الفن تجويدا ملحوظا ، حيلما يلم به ، ويمتصده فى بعض قصائده .

ويخيل لنا أن هذه الظاهرة المزدوجة عند البحثى ، المزوف من جانب ، والتجويد من جانب آخر ، كانت عاملا مؤثرا فى تسوى تقويم البحثى فيما بعد ، لا سيما عند أولئك النقاد الذين لم يمنوا بشعره عناية جادة ، ولم يتتبعوا تخلصاته تتبعها دقيقا على نحو ما فعل الأمدى .

فالقاضى الجرجانى - وقد مر بنا رأيه فى استهلاات البحثى - فضل البحثى فى موضوع الاستهلال على أبى تالم وأبى الطيب ، وفضل الأخيرين عليه فى موضوع حسن التخلص . وشكنا رغبتنا عن حكم الجرجانى هناك لصالح البحثى ، فان من باب الانصاف أن نرفب عنه هنا .

وليس السبب هو أن هذا الحكم ضد البحثى فحسب ، بل الأهم من ذلك هو ما قلناه سابقا ، من أن مثل هذا الحكم من الأحكام المرسله التى هى أحج ما تكون الى التحليل والتعليل ، والموضوعية والتقرير النظرى . وبكلمة جامعة فان بين أى ناقد والوصول

يمثل هذا الحكم الخطير الى مرتبة القبول خطة طموحة ثوق كثيرا
مسألة الاعتماد على مجرته التاثير العارض والدوق الخاص .

على أن الذى يغلب على الظن هو أن غلبة تلخيص البحثى نفسى
التخلص عند القاضى الجرجانى ، لاتعدو أن تكون قضية تأثر بها عسرف
عن البحثى من عزوف عن هذا الجانب الفنى فى الكثير من قضاياهم .
وفى اعتقادنا أن الجرجانى لو أخذ فى اعتباره مبدأ التفريق الدقيق
بين مسألة عدم التزام البحثى بفن التخلص ، ومسألة تجويده
لهذا الفن حينما يلتزم به - لثببت له أن شاعرنا لا يعانى نفسى
هذا الفن الشعرى من أى تصور فنى يتصل بقدراته الابداعية . فقد
أنهت الامدى - بما لا يقبل الشك - براءة البحثى فى حسن
التخلص ، وساق من الأمثلة والشواهد ما يكفى فى دعم هذه الحقيقة
وتأييدها .

ورما يكون موقف أبى بكرى الباقلانى من أسوأ المواقف
تجاه تخلصات البحثى . فقد وصف البحثى بقوله : " ألا ترى أن كثيرا
من الشعراء ، قد وصف بالنقص عند التنقل من معنى الى غيرهِ ،
والخروج من باب الى سواء ، حتى ان أهل الصنعة قد اتفقوا
على تقصير البحثى مع جودة نظمه ، وحسن وصفه - فى الخروج
من النسب الى المديح . واطبقوا على أنه لا يحسنه ، ولا يأتى
فيه بشئ " ، وانما اتفق له فى مواضع معدودة خروج يرتضى
(١)
وتنقل يستحسن .

نراى الباقلانى هو الآخر يتطوى على مقولة سوء الفهم لقن
التخلص عند البحرى ، والاضطراب الواضح فى التمييز بين عدم
الالتزام بهذا الفن وتجويده فى الوقت نفسه . وعلى أية حال
نفى كلام الباقلانى ما يؤخذ وما يرد .

فأما أن أهل الصنعة أجمعوا على أن البحرى مقصر فى الخروج
فهذا ما نقبله بشرط أن نفهم التقصير فهما غير فنى ، أى كفضية
تدل على تهاون الشاعر أو كسله أو ما الى ذلك . ومن ثم فإن هذه
القضية لا تنال من شاعرية البحرى ، ولا تهزم مكانته بين الشعراء .

وأما أن أهل الصنعة أطبقوا على أن البحرى لا يحسن التخلص ،
ولا يأتى فيه بشئ ، فهذا ما نرده على الباقلانى . وأول ما ينقض
هذا الاجماع المزعوم ، هو موقف الأمدى ، فهو على شدة صلتته
بشعر البحرى ، ودقة تنبئه لما جاء فى شعره من تخلصات
لم يورد - إشارة أو تصريحاً - ما يفهم منه أن شاعرنا كان لا يحسن
التخلص ، ولا يأتى فيه بشئ يستحسن .

وقد عاود الباقلانى الهجوم على البحرى فى موضع آخر ، وفضل
عليه أبا تمام فى هذا الفن . فقد قال عن البحرى : " وهو
غير بارع فى هذا الباب (يعنى حسن التخلص) ، وهذا مذموم
محبب منه ، لأن من كان صناعته الشعر ، وهو يأكل به ، وتضافل
عما يدفع اليه فى كل قصيدة ، واستهان باحكامه وتجويده ، مع
تنبئه لأن يكون عامة ما به يصدر أشعاره من النسيب عشرة أبيات ،
وتنبئه للصنعة الكثيرة ، وتركيب العبارات ، وتفتيح الألفاظ وتزويرها ،
- كان ذلك أدخل فى عيبه ، وأدل على تقصيره أو قصوره ، وانما
يقع له الخروج الحسن فى مواضع يسيرة ، وأبو تمام أشد

تتبعها لتحسين الخرج منه .

واذا استثنينا وعظ الباقلانى الذى يفيد أن البحترى كان يأكل أموال الناس بالباطل ، وما الى ذلك من كلام لا دخل له فى النقصد الأدبى - يظل مجبنا تركيزه على أهمية التزام الشاعر بحسن التخلص ، لا سيما أن البحترى كان ملتزما بالمقدمة الطللية . وعلى الرغم من أن هذا الملحظ النقدى يعتبر ملحظا قويا ، فإنه فى واقع الأمر لا يبرر ما ذهب اليه الباقلانى بعد ذلك ، من حيث أن البحترى لم يقع له الخرج الحسن الا فى مواضع يسيرة . فمثل هذا الادعاء لا يقبل من الباقلانى . ذلك أن الحقيقة التى لا تزال تلح عليها هى أن تخلصات البحترى كلها فى الذروة من حيث الاحكام والتجويد الفنى . وليس عند الباقلانى أو عند غيره من النقاد ما يثبت نقض هذه الحقيقة .

ولا يقبل من الباقلانى كذلك تفضيله أبا تمام على البحترى فى هذا الباب ، فنأن الباقلانى هنا شأن القاضى الجرجانى من قبل ، حينما فضل أبا تمام والمتنبى على البحترى . بل ربما يكون الباقلانى متأثرا بحكم القاضى الجرجانى ذاك . ومهما يكن الحال فما قلناه فى الرد على القاضى الجرجانى حيال مسألة الغاضلة بين الشعراء الثلاثة ، يمكن أن يصدق مرة أخرى فى الرد على الباقلانى حيال تفضيله أبا تمام على البحترى ، لا سيما أن الباقلانى أرسل حكمه هذا رسالا من غير أن يورد مبررات فنية مقولة . بل نحن أكثر الحاحا على رفض حكم الباقلانى هذا . والسبب فى ذلك أن أبا تمام خاصة قد شارك البحترى فى مسألة الغاء حسن التخلص فى الكثير من شعره كما أكد الأسدى من قبل .

وكان المنظر من ابن رشيق القيروانى ، أن يقف موقفا بارعا
أراه قضية حسن التخلص عند البحترى ، لا سيما أنه وقف مثل
هذا الموقف فى قضية الاستهلال ، حيث عبر عن رأيه الخاص ،
وأردف بمناقشة كل ما سبقه من آراء كما مر بنا .

ومهما يكن الأمر فنهاية ما عند ابن رشيق القيروانى فى التخلص
البحترى ، هو قوله : " فإذا لم يكن خروج الشاعر الى المدح
متصلا بما قبله ، ولا منفصلا بقوله : (د ع ذا) و (ع د عن ذا) ونحو
(١)
ذلك سمى طفرا وانقطاعا . وكان البحترى كثيرا ما يأتى به " .

وهذا وصف تقريرى لخروج البحترى ، لا يتطوى على وجهة نظر
خاصة . وهذا تحفظ مناسب من القيروانى بلا شك . وعلى الرغم
من أن ابن رشيق لا يكاد يعدل بأبى الطيب شاعرا آخر فى بناء
القصيدة ، خاصة " فى فصول هذا الباب الثلاثة " . الاستهلال ،
(٢)
والتخلص ، والخاتمة ، مع ذلك لا نستطيع أن نقول أن القيروانى فاضل
بين البحترى وأبى الطيب . فتفضيل القيروانى للمتنبى تفضيل
عام يدخل تحته البحترى وغيره من شعراء المريضة .

وامتد الاهتمام بتخلص البحترى الى القرن السابع الهجرى ، حيث
نجد ابن الأثير الجزرى يشير هذا الموضوع من جديد . فهو يقول
عن فن التخلص : " والنعماء متفاوتون فى هذا الباب ، وقسود
يقصر عنه الشاعر المفلح المشهور بالاجادة فى ايراد الالفاظ واختيار
المعاني كالبحترى ، فان مكانه من الشعر لا يجهل . . . ومع هذا
(٣)
فانه لم يوفق فى التخلص من الغزل الى المديح ، بل اقتضبه اقتضايا " .

(١) الممددة : ج ١ ص ٢٣٩

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٩

(٣) المثل السائر : ج ٣ ص ١٢٦

وطبيعة الحال ليس عند ابن الأثير أى جديد فى هذا الموضوع . فماعدته هو ما عند القاضى الجرجاني ، والبائلا نسى من قبل . وان كان كلام ابن الأثير هنا أشد صلة بكلام البائلا نسى بل يكاد يكون قسما منه . والغريب فى الأمر بعد ذلك أن ابن الأثير يورد طرفا من تخلصات البحتري ، ثم لا يترك إلا أن يعجب بها غاية الإعجاب ، بل عدّها " من الملائح فى هذا الباب " ^(١) على حد تعبيره . ومثل هذا أن دل على شئ فانما يدل على الضيم الذى لحق بالبحتري من سوء فهم النقاد لهذا الجانب من شعره .

وفى خاتمة هذا المبحث ، لابد لنا من تأكيد حقيقة أن البحتري كان من أحذق الشعراء فى فن حسن التخلص ، ومن أعزهم بأصوله ، وان كان شاعرنا لم يلتزم بهذا الفن فى شعره كله . ولكن غالبية النقاسد باستثناء الاسدى غام عليهم وجه الأمر ، فخلطوا بين ما يمكن أن يكون تقصيرا يتعلق بعدم الالتزام بهذا الفن ، وما يمكن أن يكون قصورا فنيّا يمس ملكة الشاعر ، وينال من قدرته على الربط بين التسيب والمدح .

على أن هذا لا يبنى أننا ندافع عن البحتري دفاعا لا أساس له من الموضوعية ، فنحن مثلا نشارك نقاد البحتري فى مؤاخذته على عدم الالتزام بمبدأ حسن التخلص ، وذلك لما لهذا المبدأ من أثر طيب على أحكام بناء القصيدة ، وتوثيق أجزائها التقليدية .

ولكن قبل أن نغرق من هذا المآخذ علينا أن نتذكر حقيقة — كثرة شعر البحتري ، وكثرة قصائد المدح عنده كثرة مفرطة ، لاسيما اذا ما قيس بأبى تمام ، وأبى الطيب . فعمل مثل هذه الحقيقة

تقسم لشاعرنا مقام المذرة ، ومن ثم تخفف من وطأة هذه الملاحظة .

ج - خواتم البحتري :

لم يهتم نقاد البحتري بخواتم قصائده ، مثل اهتمامهم باستهلالاته وتخلصاته ، بل تكاد نقول انهم اهتموا بهذا الجانب اعمالا تاما ، الا اذا استثنينا خاتمتي قصيدتين من قصائد البحتري نوه بها الشيخ البصري في معرض منازلته للحاتمي ، في تلك المناظرة التي اشرنا اليها في مناقشتنا لمعصر الاستهلال .

(١)

والخاتمة الأولى تتكون من بيتين هما قوله :

إليك القوافي نازعات شـواردا

يسير ضاحي وشيها وينمـ

ومشرقة في النظم غريزدها

بها وحسناتها لك تنظـم

(٢)

وتتكون الخاتمة الثانية من بيتين كذلك هما قوله :

أنت الموالى فيك نظم قصائد

هي الأنجم اقتادت مع الليل أنجـما

ثناء تخال الروض فيه منـورا

ضحى ، وتخال الوشي فيه منـمـما

على أن الملاحظ هو أن هذه الأبيات ، لم ترد في ديوان البحتري

(٣)

على اعتبار أنها خواتم ، وإنما وردت في عرض القصيدتين .

ويخيل إلينا أن عدم اهتمام كبار النقاد بخواتم القصائد - سواء عند

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦٢٠

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٦٢٠

(٣) انظر : ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٩٣١ . وانظر ج ٣ ص ١٩٨٤ .

البحثى أوعده غيره - أمره ما يجره ، فضلا عن الصعوبة الشكلية
التي يمكن أن تعترض سبيل الناقد في مسألة التأكد من أن آخر
بيت - أو بيتين - في القصيدة ، هو الخاتمة التي وضعها الشاعر
بالفعل ، وأن أبيات القصيدة لم تخضع إلى أى ترتيب آخر - فضلا
عن هذا فإن حقيقة خواتم القصائد العربية في أرق نماذجها ،
ليس فيها ما يؤكد بأن هذه الخواتم تتأز بأية مزاي ، سواء أكانت
هذه المزاي فنية كمزاي الاستملالات ، أو كانت فنية وشكلية مع كمزاي
التخلصات .

نعم هناك كثير من التقاليد الأدبية قيلت حول أصول صياغة
(الخواتم) ، ولكن يبدو أنها لم تجد اذنا صاغية من كبار الشعراء ،
هذا اذا لم نقل ان أغلب تلك التقاليد قد صيغت في عصور
متأخرة - نصدت قرائح شمرائها ، وظلت على نقاد نزع الاهتمام
بالشكل ، والامعان في فرض القيود .

٢- البناء الموسيقي :

تمهيد :

تعد الوحدة الموسيقية (الوزن والقافية) أبرز أنماط الوحدة في قصيدة الشعر العربي . فقد قطعت القصيدة العربية شوطا بعيدا في هذا المجال ، بحيث يمكن القول أنها لم تصلنا الا بمسدد أن نضجت نضجا موسيقيا ، ليس فيه أدنى مظهر للشذوذ أو الاعوجاج .

وحيثما نحلل المفهوم النظري لموسيقى القصيدة العربية ، نقف على مجموعة من الإيقاعات الصوتية (التفاعيل) ، يحكمها نسق موسيقي محين هو (الوزن) . ويمكن أن يظهر هذا النسق في أكثر من صورة موسيقية ، بحيث تصبح كل صورة (بحر) من الشعر .

وقد حصر العروضيون إيقاعات الشعر العربي في ثمان إيقاعات أو تفاعيل ، اثنتان منها خماسية ، هما : (فعولن) ، و (فاعلن) . وست منها سباعية ، هي : (فاعيلن) ، (فاعلاتن) ، و (مستفعلن) ، و (فاعلاتن) ، و (متفاعلن) ، و (مفعولات) .^(١)

أما الصور الوزنية التي تنظم هذه الإيقاعات ، فهي ما اصطلح عليه بـ (بحور الشعر) . فبحر الشعر إذن هو نظام خاص من الإيقاعات وأشهر البحور المستعملة هي البحور الستة عشر المعروفة في كتب العروض . وهي البحور التي تم استقرارها من الشعر العربي القديم ، ولا زالت مشهورة متداولة الى الآن .

(١) انظر : الحمدة : ج ١ ص ١٣٥

على أن ثمة أوزان غير هذه طرأت فيما بعد ، في عصر الشعراء
الحدثين ، مثل : المواليا ، وكان كان ، والقوما ، والدوبيت ، والسلسلة
(١)
والموشحات ، والزجل الخ .

والى جانب ذلك نجد أيضا ، ما يعرف بالبحور الممثلة ، وهى
عبارة عن تصورات ذهنية تجريدية ، ليس لها ما يمثلها في واقع الشعر ،
وانما أدى اليها استكمال النظر المروضى ، ونضج نظرية عروض
الشعر العربى . هذه صورة مختصرة للاطار العام لعروض الشعر
العربى في مفهومه النظرى .

أما مسألة تطبيق المفهوم النظرى المروضى على واقع البيت الشعرى
فإن أهم ما فى ذلك هو مفهوم (الزحاف) و (العلة) . وهما
في نظر العروضيين : تغيير - زيادة ، أو نقصا - يلحق بأجزائه البيت .
وهذا المفهوم لا يعنى أكثر من أن العروضيين كانوا ينظرون الى
الزحاف والعلة على أنهما مظهران من مظاهر شذوذ بيت الشعر عن
ذلك المفهوم التجريدى المائل فى الذهن ، أو عن ذلك الايقاع الجامد
فى كتب العروض . ومن هذا المنطلق ذهب العروضيون يستقصون
مظاهر الشذوذ هذه ، ويلقبون كل حالة منها بقلب خاص . وهى
من الكثرة بحيث يصبح استيعابها أمرا بعيد العتال خاصة فى مثل
عصرنا هذا .

ويتضح من هذه الصورة التى قدمناها أن العروض العربى يكاد
يكون علما بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فهو يدرس موسيقى الشعر

(١) انظر : موسيقى الشعر د . ابراهيم أنيس ، ص ٢١٠

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠٩

(٣) انظر : المعيار فى أوزان الأشعار ، ص ٢٠

(٤) انظر : الواقع فى العروض والقوافى ، ص ٢٥٠

دراسة موضوعية ، على اعتبار أنها نسب صوتيه مجردة ، تفسر تفسيراً علمياً لا مجال فيه للأخذ والرد .

ويبدو أنه لا خطر من الفهم العرضي لموسيقى الشعر ، حينما يظل هذا الفهم في حدود العلم النظري المستقل عن نظرية النقد الأدبي .

إن نظرية النقد الأدبي اليم لا تفصل عنصر الوزن عن مجمل عناصر التجربة الشعرية الأخرى ، ذلك لأن لفظة الشعر ليست كائنات الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة ، بل هي عناصر لغوية ، لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال ^(١) .

ولهذا السبب نجد أن كبار النقاد اليم يصرحون في هذا الجانب بقولهم : " نحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسنا كعنصرين في مجمل العمل الفني ، وليس بمعزل عن المعنى " . فعلى ^(٢) على هذا الوجه الشامل من النظر إلى التجربة الشعرية ، من حيث هي تجربة متكاملة بجميع عناصرها اللفظية ، والمعنوية ، والموسيقية ، يسير النقد الأدبي الحديث . وهي نظرة تختلف فيما يتعلق بالجانب الموسيقي عن نظرة العروضيين السابقة اختلافًا جذرياً .

والأمر المؤسف أن نقادنا الأوائل رغم ما أوتوا من عبق في كسب من مناحي النقد الأدبي ، قد وقفوا في مجال دراسة موسيقى الشعر عند حدود الفهم العرضي الآنف الذكر . فنهاية ما عند النقاد القديم في هذا المجال ، هو الغنى على اختلال الوزن في البيت إذا وجد فيه ،

(١) مفهوم الشعر : د . جابر عصفور ، ص ١١٤

(٢) نظرية الأدب ، ص ٢٢١

أو التنبيه إلى الزخافات والعلل على طريقة العروضيين وفهم الجامد لموسيقى الشعر ، أو ما يتصل بمثل هذه الجوانب المطحينة ، كمناقشة القوانين ، والضرائر الشعرية ، أو نحو ذلك . فليس بين قاداتنا القدامى من حاول أن يتصور موسيقى الشعر تصورا آتيا لا قبلها ، وأنها عنصر ثابت في طبع الشاعر ، يمكن أن يطبقها كل شاعر بطابعه الخاص ، وأن ينحو بها نحو خاصا . فعلى سبيل المثال ترجع الزخافات والعلل التي يخرج إليها الشاعر إلى الحركة النفسية الإيقاعية . ^(١) فزيادة حركة أوساكن في الإيقاع أو التفعيلة ، أو نقص حركة أوساكن ، كان من الممكن أن تفسر تفسيراً فنيا يلائم كل قصيدة وجوها النفس الخاص .

ويبدو أن الموانع التي حالت بين القدماء ومثل هذه المفاهيم النقدية المستقيمة ، أكثر من أن تحصى ، خاصة في مثل هذا الموضوع . هذا على أننا يمكن أن نشير إلى أن أهم هذه الموانع يكمن في تصور غالبية النقاد القدامى لعطية ابداع الشعر ، تصورا جزئيا مفككا . وذلك على نحو ما نجد عند ابن طباطبائي العلوي الذي يقول : " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة خفض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره ثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوانين التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه " . ^(٢) وقد تكرر هذا التصور نفسه عند أبي هلال العسكري في قوله : " وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، وأطلب لها وزنا يتأتى

(١) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٧٦

(٢) عيار الشعر : ص ٥

فيه إيرادها ، وقافية تحتلها .

ولاشك أن مثل هذا التصور لعملية الإبداع الشعري تصور ساذج ، بل أنه يقسم على فهم غير صحيح ، فالمعروف اليوم أن عملية الإبداع وحدة متكاملة ، لا ينفصل عنصر منها عن آخره ، وتتم في وقت واحد ، وليس في مراحل ، والسبب في ذلك يرجع إلى أثر الخيال في هذه العملية . فالخيال الشعري يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار ، بواسطة فكرة واحدة سائدة أو أعمال واحد ميطر في مرحلة واحدة متكاملة ، لا مراحل متعاقبة (٢) مفصلة . بل أصبح من الثابت اليوم أن " الشاعر لا يقصد إلى إبداع قصيدة على أساس مخطط ثابت موضوع لها من قبل ، وحتى لو حاول ذلك مرة ، فإنه لا يستطيع تحقيق ما رتب ولا تنفيذ ما رسم " .

وإذا أخذنا إلى جانب عامل التصور الجزئي لعملية الإبداع الشعري عاملاً آخر ، هو الثقة في الفهم العرضي ، من حيث دقته ، والآلية في تطبيقه - انتزع لنا طرفاً لا بأس به من قوة الموانع التي حاللت بين النقاد القدامى ، وحيوية الدراسة الموسيقية ، بحيث أصبح هذا الجانب من النقد الأدبي القديم فارغاً إلا من الآراء العرضية ، وما يتصل بها من تطبيقات آلية ، ومثل مجردة .

(١) الصناعتين : ص ١٤٥

(٢) الصورة الفنية ، ص ٢٢

(٣) الأسس الفنية للإبداع في الشعر خاصة ، ص ٢٤١

(١)
حرفان : الهاء ، من اسم الله عز وجل ، واللام من لفظ القردوس ،
وللأمانة العلمية يلزم الأمدى فيقول : " وقد رأيت البيت فسى
بعض النسخ : (جعل الله الخلد منه بوا) فان يكن هكذا فقد تخلص
من العيب " . ويغلب على الظن أن هذه الرواية التي ذكرها الأمدى
متأثرة باصلاح ابن العميد السابق في البيت . فان صدق هذا الظن
فليس لاعتذار الأمدى عن البحثى مكان من القبول ، لأن اصلاح البيت
كان من اجراء ناقص وليس من اجراء البحثى نفسه .

أما ثاني أبيات البحثى التي خرج فيها عن الوزن ، فقد وصلنا بروايات
مختلفة من طرق عدة .

فالرواية الأولى : هى رواية المصاحب ابن عباد ، يستند بها السى
أبى الحسن المنجم ، عن أبى الفوت ، ابن البحثى . ونص البيت
(٢)
فى هذه الرواية هو :

وأحق الأيام باللهم أن يـ

ثر فيه يوم المهرجان الكبير

والرواية الثانية : هى رواية المزيانى ، يستند بها الى على بن هارون عن
ابن عمه أبى الحسن أحمد بن يحيى ، عن أبى الفوت ، ابن
(٤)
البحثى . ونص البيت فى هذه الرواية هو :

وكان الأيام أوثر بالحسن * من عليها يوم المهرجان الكبير
(٥)
وهناك رواية ثالثة ، هى رواية أبى العلاء الممرى ، والبيت فيها هكذا :

وأحق الأيام بالحسن أن يـ

ثر عنه يوم المهرجان الكبير

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٨

(٢) " ج ١ ص ٤٠٨

(٣) الكشف عن مساوى شعر المتنبرى ، ص ٣٦

(٤) الوثائق : ص ٥٠٥

(٥) عتب الوليد : ص ٢٧

وتتشق هذه الروايات الثلاث كلها ، على أن في هذا الميـت زيـادة
سبب خفيف ، هو (الياء والواو) من كلمة (يوم) الواقعة في
السطر الثاني . وهذا صحيح حينما نلـم بـاية رواية من هذه
الروايات الثلاث في صورتها الراهنة بين أيدينا .

ولكن يبدو أن هذا التسليم فيه ضرب من الاجفاف في حق
الشاعر ، لا سيما أن من بين القدماء أنفسهم من شك في رواية
الصاحب عن أبي الفوت ، وهي الرواية الأولى كما مر بنا .

والشك الموجه الى هذه الرواية هو ما تجده عند ابن رشيق
القيرواني ، فقد قال : " أشهد الصاحب ابن عباد قال : أشدني
على بن المنجم ، قال : أشدني أبي الفوت لأبيه ،
وأحق الأيـم بالأنس أن يـو

شر فيه يوم المهرجان الكبير

وأنا أقول (يعني نفسه) أن أبا الفوت جاء من قبله الخذلان في
هذه الرواية ، فويل للآباء من أبنا المؤ !! ودع المثل القديم ،
ولا أظن البحتري قال الا ،

وأحق الأيـم بالأنس أن تـو

(١)

شر يوم المهرجان الكبير ؟

وعلى الرغم من أن رواية القيرواني هذه ليس لها ما يستند لها الا الظن
فنحن أميل اليها والى الأخذ بها . والسبب في ذلك هو أن هذه
الرواية لم تتدخل في تغيير صياغة البيت الا بحذف حرف الجر ، وصل
الفعل (تؤثر) بالضمير ، وهو (الهاء) . ولولا أننا حذف حرف الجر
هذا في الروايات السابقة لوجدناه يرد في صور مختلفة ، بل متباينة أشد

التباين . فهو في رواية صاحب (في) موصول بضمير المذكور
 أي (فيه) . وهو في رواية الرزباني (على) موصول بالضمير
 المؤنث أي (عليها) . أما في رواية أبي العلاء المعري، فإن حرف
 الجر هو (عن) موصول بضمير المذكور أي (عنه) . فهذه الصور
 المتباينة لحرف الجر، تقوى في أنفسنا الشك، وتجعلنا أميل إلى
 الاعتقاد بأن حرف الجر هذا واحد غريب تبطل إلى بيت البحتري
 من وهم إبه يحسب الكنى بأبي الفوت، ثم سرى الاضطراب
 من جراء قلبي هذا الحرف في مكانه إلى الروايتين الأخريين. فمحذف
 هذا الحرف، وموصل الفعل بالضمير - كما صنع القيرواني - يعتدل
 وزن البيت، ويعود إلى استقامته الموسيقية .

ولأيقف ميلنا إلى رواية القيرواني عند هذا الحد نحسب، بل
 نذهب إلى أنها أفضل من رواية ديوان البحتري، التي جاء البيت
 فيها هكذا :^(١)

وكان الأيام أوشر بالحسد * من عليها ذوالمرجان الكبير
 فعلى الرغم من أن هذه الرواية سليمة عروضياً، فإنها لم تصل
 إلى مرتبة السلامة هذه، إلا بعد تدخل واضح تناول حذف كلمة
 (يوم) الماثلة في الروايات السابقة جميعها، واستبدل بها كلمة جديدة
 هي كلمة (ذو) . ويوضح بالمقارنة بين رواية ابن رشيق القيرواني،
 وهذه الرواية، أن الأولى أليق بالقبول لقلة تصرفها في البيت، كما
 أنها أساساً قامت على اقتراض خطأ الراوي وليس خطأ الشاعر .

ب - قوافى البحترى :

ليس فى هذا الجلف سوى ملحوظات عابرة ، نجددها عند أبيسى
(١)
المعري ، وتلميذه أبي يعلى التنوخى ،
فالذى لحظه أبو الملا هو شيوخ أسناده الثامن ، فى بعض
قوافى البحترى ، كما فى قوله :

لاتلحقن الى الاساءة أختها

شر الاساءة أن تسي معاودا

وأرفع يدك الى السامح مفضلا

ان الملا فى القص للأعلى يبدأ

شروى أبى الصقر الذى مدت له

شهبان فى الحسنات أبعدها مدى

ويسرنى أن ليس يلزم شيمه

من معشر من ليس يكلم مولدا

وكان تعليق أبى الملا المعري على هذه الأبيات هو قوله :

" ظن أبو عبادة أن الألف التى فى الكلمة المفردة من أختها وليسست

الثانية من المتصلات بالضمير ، أو من المضمرات فوسما تصلح أن تكون

تأسيما ، فتجس مع (والد) و (صاعد) ، وذلك يجمع على رفضه

(٢)

عند من تقدم وغيره ، لا يجعلون الألف المشقلة تأسيما .

(١) هو أبو يعلى عبد الباقي بن عبد الله بن الحسن التنوخى ، قاض
وفقيه وعرضى وأديب . عاش فى النصف الثانى من القرن الخامس
وسمع هو وأخوه عبد الغالب أبا الملا المعري وأخذاه عنه . انظر
ترجمته فى خريدة القصر قسم شعراء الشام ج ٢ ص ٥٧ وانظر
كتاب القوافى ص ٢٠

(٢) رسائل أبى الملا : ص ٢٣ و ٢٤

وتحرير كلام أبي الملاء ، هو أن البحترى فصل ألف التأسيس
من كلمة (الروى) ، وذلك فى قوله ، (للأعلى يدا) ، و (أهدهما
مدى) .

والحق هنا الى جانب أبي الملاء ، لأن سناد التأسيس مجتمه
على منعه ، الا أن يكون (الروى) اسما مضرا ، أو جملة اسم
(١) مضمرة . وهذا ما لم يتحقق عند البحترى ، فوقع فى المحذور .

وكما ألم البحترى بسناد التأسيس فى بعض أبيات هذه القصيدة ،
ألم به كذلك فى بيت من قصيدة أخرى مظمها :
(لله عسر سوقة ما انضرا)

وقد جاء سناد التأسيس فى قوله :

لم تدع ذا السيفين الا نجدة

بك أوجبت لك أن تقلد آخررا

فقول البحترى : (آخررا) مؤسس فى نظر أبى الملاء ، والقصيدة
(٢) مجردة من التأسيس .

ومع أن القاضى أبى يعلى ، تلميذ أبى الملاء يوافق شيخه فى
أن البحترى قد أسس فى هذه القصيدة المجردة - مع هذا
لا يسلّم برأى شيخه على علاه ، بل يرى : " أن هذه اللفظة أعنى
(آخررا) يسهل على الغرزة اشراكها فى قوافى التجريد " . ويدعم
أبو يعلى وجهة نظره هذه بأمرين :

الأول : " أن التأسيس أكثر ما ورد بكسر (الدخيل) ، وقد يوجد
مضموما . فاما الدخيل المفتوح فقليل جدا ، فلما كانت الخاء مفتوحة ،
(٤)

كانت خالية من التأسيس " .

(١) انظر : الوافى فى العروض والقوافى ، ص ٢٢٨

(٢) انظر : رسائل أبى الملاء ، ص ٧٣

(٣) كتاب القوافى ، ص ٨١ ، ٨٢

(٤) " " " " : ص ٨١ ، ٨٢

والوجه الثاني : هو " . . . أن هذه التي هي التأسيس في (آخر) كانت في الأصل همزة ، وانما صارت مدة لعلية ، فكان للمحسن من الفريزة يقع بتلك الهمزة الأصلية " .^(١) ولا شك أن لمراي أبى يملس هذا من الوجهة ما يسوغ قبوله ويغري بالأخذ به . وفي الوقت نفسه يشفع للبحترى ويخفف عنه وطأة النقد ، وإن كان ماعليها المروضيون يخالف ذلك . فهم - لما في مقاييسهم من دقة وتجهيد - قلما يتجاوزون مع غريزة الحمل الفني ، ونزعة السذوق الأدبي .

ج - الظواهر الموسيقية في شعر البحترى ،

أولاً : كثرة الزخاف في شعره :

كثرة الزخاف في شعر البحترى ظاهرة موسيقية لفتت انتباه ناقديه . ويبدو أن أول من تنبه الى هذه الظاهرة هو أبوالملاء المصري^(٢) ، إذ يقول : " وقد زاحف أبوعبادة في مواضع كثيرة " . على أن المصري لم يوسع مدلول هذا القول ، ولم يكلف نفسه عنا البحث عن علل هذه الظاهرة ، ومدى أثرها على شعر البحترى .

غير أن ثمة ناقد آخر هو ابن رشيق القيرواني ، تحدث عن هذه الظاهرة حديثاً قصيراً ، ولكنه ينطوي على حسن فني ، ونظرة نقدية صائبة . يقول القيرواني في هذا الموضع : " ولستأ نرى الزخفاف الظاهر في شعر محدث ، إلا القليل لمن لا يهتم كالبحترى ، وما أظنه كان يعتمد ذلك ، بل على سجيته ، لأنه كان يدويا من قري (منهج)

(١) كتاب القوافي : ص ٨٢
(٢) عيث الوليد : ص ١٢١

ولذلك أعجب الناس به ، وكثر الغناء في شعره ، استطرافاً لما فيه
(١)
من الحلالة على طمع الهداة .

وفى حديث القيرواني هذا على إيجازه ، سألتان على قدر كبير
من الأهمية . المسألة الأولى هي تمليل القيرواني لظاهرة شيوع
الزخاف في شعر البحري ، ورد ذلك إلى نشأة البحري في
البادية . والمسألة الثانية هي كثرة الغناء في شعر البحري
واقبال المغنين على شعره ، ثم علاقة هذه بالمسألة الأولى .

ويتضح وجه المسألة الأولى ، حينما نعرف أن الشاعر
البدوي كان كثيراً ما ينشد شعره ويتغنى به ، بل أنه كان كثيراً ما يفرغ
إلى الغناء لكي يزن به الشعر . والذي يؤيد هذه الحقيقة هو
ما رواه المزني ، عن عبد الله ابن يحيى ، أنه قال : " كانت العرب
تغنى النصب ، وتمد أصواتها بالنشيد ، وتزن الشعر بالغمس " .
(٢)
ولعل حسناً بن ثابت كان يمتنى شيئاً من هذا القبيل في قوله
(٣)
المشهور :

تغن في كل شعر أنت قائله

أن الغناء لهذا الشعر مضمار

أي كما يكون المضمار هو الوسيلة التي نتحن بها الخيل ، والمكان
الذي تمر فيه بأقصى التجارب ، فكذا الغناء للشعر ، هو الوسيلة
التي يمكن أن تبين خلل الوزن وشذوذه .

(١) العمدة : ج ١ ص ١٥٠

(٢) العوشع : ص ٤٧

(٣) المصدر نفسه : ص ٤٧

على أن الذى يحفظ تأكيده بعد ذلك ه هو أن انشاد الشعر ه أو
التغنى به من أهم سمى الزخاف إلى الشعر ه وتمكنه منه .
وتبيان هذا هو أن بيت الشعر خيلما يفتقد بعد الصوت ه أو
يتغنى به ه لا يظهر فيه بوضوح إلا (جوفز الايقاع) ه أو ما يعرف
فى المروض به (الوئذ) ه أما الأصوات الساكنة التى تشمل
غالبا ما يعرف فى علم المروض به (توائلى الأسهاب) ه فهى
عرضة لأن تسقط ه لأنها حيثما تصبح أصواتا ساكنة لا يميزها
السامع .

وربما يجدر بنا فى هذا المقام ه أن نسوف مثلا من الشعر
القديم الذى يكثر فيه الزخاف ه ثم نهين بعد ذلك كيف
أن انشاد هذا الشعر أو التغنى به ه يخفى الزخاف نفسى
طياته ه ويلبس على السامع ه بحيث لا يمكنه أن يكتشف أسر
هذا الزخاف إلا بعد الفحص المروضى ه والتقطيع الموسيقى .
(١)
فلو أخذنا قول بعض شعراء الجاهلية ه

اليم يبنى لدويد بيته * لو كان للدمر بلى ابلتـه
أو كان قرنى واحدا كـيتـه * يارب نهـب صالح حوتـه
(٢)
ورب غيل حسن لوتـه

مثل هذا الشعر ينتشر فيه الزخاف بكثرة ولكن شاهدنا
هو الشطر الأخير ه

ورب غيل حسن لوتـه

مفعلمن مفعلمن مفعلمن

(١) طبقات فحول الشعراء : ج ١ ص ٣٢

(٢) الفيل : الساعد الريان المتلى

ففى هذا الشطر من الرجز ثلاث تفعيلات ، دخل فيها
الزحاف كلها ، ففى الأولى خهن ، وفى الثانية طى ، وفى
الثالثة خهن .

فلو أن منشدا أنشد هذا الشطر ورفع صوته به ، أو تخلى
به لأصح وضع الشطر هكذا :

وارب غيل حاسن لاوتنسه

ستفعلن ستفعلن ستفعلن

فالذى نلاحظه هنا أن الفتحة بعد الواو قد أصبحت صوتا
ساكنا ، وكذلك فتحة الغاء واللام . ففى هذه الحالة تصبح
(شاعيل) البيت تامة ، لا مكان فيها للزحاف .

ونخلص من هذا التحليل الى أن علة شيوع الزحاف فى شعر
البحترى ترجع الى هذه النزعة الهدية ، أى نزعة انشاد الشعر
ومد الصوت به ، أو التخفى به . ويبدو أن هذه النزعة قد لازمت
شاعرنا فيما بعد ، حتى وهو فى بلاط الخليفة . فالمعروف عن البحتري
أنه كان ينشد شعره بنفسه ، وكان يتخفى به ، بل انه كان كثيرا ما
يتشدق بهذا الغناء ما يجعله سخرية للسامعين أحيانا .^(١)

هذا فيما يتعلق بالسألة الأولى فى نص ابن رشيق القيروانى .
أما السألة الثانية ، أى كثرة الغناء فى شعر البحتري ، فيبدو
أنها وثيقة الصلة بالسألة الأولى ، فقد عللها القيروانى بالعلاقة
فى شعر شاعرنا ، وما فيه من طبع البداوة ، كما مر بنا .

وعلى الرغم من ابتسار هذا التحليل ، وما فيه من غموض ، فإن
بإمكاننا أن نكشف عن حقيقة العلاقة بين كثرة الزحاف فى شعر

(١) انظر : الأغانى : ج ١٨ ص ١٧٣

البحتري ، وكثرة الفناء في شعره ، وتفسير ذلك هو أن بهت الشعر المواحف ، أكثر مرونة ، وأشد طولاً من غيره ، خاصة فيما يتعلق بالتنظيم الموسيقي وتكييف الشعر لأصول الفناء ، على حين أن البيت الكامل التفاعيل ، أو القريب من هذا ، يكون قد وصل غاية نضجه الموسيقي ، فلا يجعل فيه مساحة كبيرة لحرية المصنف أو المنشد . هذا إلى جانب أن الزحاف - كما عرفنا من المثال الشعري السابق - عبارة عن منافذ صوتية ساكنة ، وهي بهذه الصفة ، تقبل صد الصوت ، وقصره ، حسب رغبة المنشد أو المصنف .

على أن الملاحظ بعد ذلك ، هو أن زحاف البحتري رغم كثرته ، وتغنييه في شعره ، لم يصل إلى مرتبة الزحاف الشاذ الذي ينبو عن السمع ويستكره الذوق ، اللهم إلا في القليل النادر . وعلى وجه التحديد لم يحصر له النقاد في هذا المجال سوى بيتين من الشعر المزاحف زحافاً شاذاً غير مألوف .^(١) ولا شك أن ضآلة هذا العدد من الزحاف الشاذ في شعر البحتري تكفي في الدلالة على مدى تحفظ شاعرنا في موسيقى شعره ، وشدة احتراسه من كل ما يمكن أن يخل بها أو يسبب نشازها بحيث نستطيع أن نقرر في نهاية الأمر أن ظاهرة كثرة الزحاف في شعر البحتري ليست أقل من ظاهرة موسيقية ممتازة ، أكسبت شعره ثروة من النغم والتلوين الموسيقي في حدود ما تسمح به قوانين شعرنا العربي ، وفهامها التقليدية .

(١) انظر : الموازنة : ج ١ ص ٤٠٩ - ٤١٠
وانظر أيضاً : عبث الوليد : ص ١٤١

ثانياً : كثرة الضرائر فى شعر البحتري .

يعد أبو العلاء المعرى الناقد الوحيد الذى اهتم بضرائر البحتري الشعرية . أما سائر النقاد فليس لهم مشاركة تذكر فى هذا الجانب . والمهم فى الأمر أن المعرى بذل جهداً ليس بالقليل فى تتبع ضرائر البحتري ، فقد أحصى الكثير منها ، وعلق عليها ، وأشار فى مناقشاته الى بعض الخلافات اللغوية والنحوية .

على أن من أهم ما قرره المعرى فى هذا الجانب هو كثرة الضرائر فى شعر البحتري كثرة مفرطة . فالبحتري كما يقول المعرى : " كان لا يحفل بضرورة ولا حذف " .^(١) ويعلل المعرى هذه الظاهرة بأنها نتيجة " لسعة بصره فى القريض " .^(٢) أى أن السبب هو نضج شاعرية البحتري ، وكثرة عطاءه الشعرى تبعاً لذلك . وهذا تحليل وجيه من الناقد ، فالبحتري من أضج الشعراء شاعرية ، ومن أكثرهم عطاءً ، إذ لم يتوقف عن نظم الشعر طوال حياته . فسمعة بصر البحتري فى القريض ، هى من أهم العوامل إذن فى اصطدامه بالكثير من الضرائر الشعرية .

على أن مسألة كثرة الضرائر فى شعر البحتري ، لا يمكن التسليم بها بسهولة من غير اعتبار لعاملى التحريف وسوء الراوية اللذين منى بهما شعره . فالذى يتابع المعرى فى مناقشته لشعر الرجل يجده يسرد أحياناً عبارة : " ان صح أن البحتري قاله " .^(٣) وبعبارة : " ان صححت الرواية " . وما جرى مجرى هذه العبارات التى ان دلت على شئ ، فإنما تدل على ضعف ثقة الناقد فى النص الشعري

(١) عبث الوليد : ص ١١٧

(٢) المصدر نفسه : ص ١١٧

(٣) المصدر نفسه : ص ٨٢

(٤) المصدر نفسه : ص ١٤٣

وأنة ربما تعرض للحريف . وفى اعتقادنا أن اعتبار مثل هذه المواضع التوثيقية ، يفرض علينا مبدأ الشك فى كثرة الضرائر الشعرية عند البحثى ، وأعلى الأقل قبولها فى حدود . فديوان شاعرنا - والحق يقال - لم يلحقه من عناية كبار الشراح والحققين القدماء ما لحق مثلاً بديوانى نديه أبى تلم والمتنبى ، وقد لا نبالغ حينما نقول أن أهم الجهود التوثيقية القديمة حول ديوان البحثى ، كانت تدور فى إطار الجمع والترتيب ، كجهد أبى بكر الصولى ، وعلى ابن حمزة الاصفهانى ، اللذين أنهما بشعر البحثى ، فانما اهتمام به فى الظاهر والشكل ، وليس فى فحص النص وتحقيقه .^(١)

على أن الملاحظ بعد ذلك ، هو أن البحثى رغم كثرة الضرائر الشعرية ، كان مغرباً بضائر معيه ، مثل حذف ألف الاستفهام ، الذى يقول عنه ابو العلا : انه " قد تردد فى شعره كثيراً " . ومثل قطع ألف الوصل " فقد جرت عادة أبى عبادة بقطعها فى المصادر كثيراً " . وربما ألم البحثى ببعض الضرائر الرديئة ، مثل : وصل ألف القطع ، ومنع المصروف من الصرف . ولكن دوران هاتين الضرورتين فى شعره أقل بكثير من دوران الضرورتين السابقتين .

وخلاصة هذا الفصل أن نقاد البحثى ، عتوا عناية جادة ببعض موضوع بناء القصيدة فى شعره سواء كان ذلك فى الجانب الموضوعى الشكلى أو فى الجانب الموسيقى .

(١) جمع ابوبكر الصولى ديوان البحثى ورتبه على الحروف . وجمعه أيضاً على بن حمزة الاصفهانى ورتبه على الأنواع . انظر : فهرست ص ٢٣٥ . وانظر : معجم الأدباء ، ج ١٩ ص ٢٥١ .

(٢) عتب الوليد : ص ١٦٣

(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٤

(٤) المصدر نفسه : ص ١٤٨

(٥) المصدر نفسه : ص ٦٥ - ٦٦ .

غير أن صفة قضايا هذا الفصل ، من حيث شدة احتياجها
الى نظرات شمولية ، وحقى نقدى ، قد تركت آثارا واضحة من
الجزئية ، كما رأينا فى بحث بنه القصيدة الموضحة ، أو الجسمود
النظري كما رأينا فى بحث موسيقى القصيدة .

ومع ذلك كله فقد انتهينا فى هذا الفصل الى حقائق
قيمة ، يمكن أن نذكر منها انصاف البحثى فى مسألة حسن
التخلص ، وتسييد الآراء النقدية الماهية فى ذلك ، ويمكن
أن نذكر منها كذلك الكشف عن ظاهرة كثرة الزخاف فى شعر
البحرئ ودورها الفنى فى شعره .

الباب الثالث
في قضيتي السِّرقَاتِ وَالْمَوَازِنَاتِ

الفصل الأول

(السرققات)

تمهيد

لمل النقد المرمى لم يشغل بقضية نقدية ، مثل انشغاله بقضية (السرققات الأدبية) . هذه القضية البارزة التي تطلعتنا في غالبية كتب القدماء الأدبية والنقدية ، مثل : كتب الطبقات ، وتراجم الشعراء ، والكتب المأتمة والخاصة في الأدب ، وفي كتب النقد ، وفي كتب أعجاز القرآن ، وفي كل ما يجزى مجرى هذه الكتب .

ومع هذا كله فان هذه الكتب ليست تصورا صادقا لقضية السرققات ، فالحقيقة قد استقلت بنفسها ، وأصبحت قضية منهجية مشخصة في وقت مبكر جدا ، ربما يعود الى أواخر القرن الهجرى (١) الأول .

نستطيع أن نقف على استقلال هذه القضية ومنهجيتها ، من خلال تلك الدراسات النقدية التي خصصت لبحث القضية فحسب ، سواء كانت هذه الدراسات تعالج قضية السرققات بوجه عام ، مثل : (سرققات الشعراء) لابن المصترى ، و (سرققات الشعراء) لابن أبي طاهر . أو كانت هذه الدراسات تعالج سرققات شاعر بعينه مثل : (سرققات الكميت من القرآن ، وفيه) لعبد الله بن يحيى ، المصنفون (٢) (٣) (٤) بابن كتاسة (ت ٢٠٢) .

(١) انظر : مشكلة السرققات في النقد المرمى ، د . مصطفى هدارة ، ص ٨٨ .

(٢) وفيات الأعيان : ج ٣ ص ٢٢

(٣) الفهرست : ص ٢٠٩

(٤) المصدر نفسه : ص ١٠٥

وقد اشتد هذا التيار المنهجي في دراسة السرقات فيما بعد ،
 ان ألف مهلهل بن يموت (سرقات أبي لواس) ، وألف ابن أبي طاهر
 (سرقات أبي تمام) ، وألف أبو الضياء بشر بن يحيى ، (سرقات
 البحترى من أبي تمام) .

ربما يكون أبو الطيب المتنبي أبرز شاعر عربي اهتم النقد بالبحث
 والتأليف في سرقاته . فقد ألف عنه ابن وكيع التنيسي (المنصف
 في الدلالات على سرقات المتنبي) ، وألف عنه المميدى (الابانسة
 عن سرقات المتنبي) ، وألف عنه ابن الدهان (المأخذ الكلدانية
 من المعاني الطائفة) . هذا غير معالجة سرقات المبتوتة في كتب
 النقد الأخرى .

وهي الرغم من الإعجاب الذي يمتلك نفوسنا اليوم ونحن نقف على هذا
 العدد الضخم من الكتب التي تناولت قضية السرقات بالبحث والتأليف
 فاننا لابد أن نصاب بخيبة أمل اذا طالعنا هذه الكتب ، وعرفنا
 أن غالب مؤلفيها كانوا يدورون حول فكرة واحدة هي : " استقصاء
 المعاني وردها الى أصولها لوجود أدنى تشابه حتى لو كانت أصول
 هذه المعاني في القرآن أو الحديث أو الكلام العادي " . وان قلة من
 النقاد هم الذين كانوا يشعرون بأن قضية السرقات ليست في حقيقتها

(١) مطبوع بتحقيق د . مصطفى هدار (دار الفكر العربي) .

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١١٢

(٣) الفهرست : ص ٢١٣ . والموازنة : ج ١ ص ٣٢٤ .

(٤) مطبوع بدون تحقيق . انظر مشكلة السرقات : ص ١٨٦

(٥) مطبوع بتحقيق ابراهيم الدسوقي (دار المعارف) .

(٦) مفقود . وقد ألف ابن الأثير في نقض كتابه المعروف بـ
 (الاستدراك) .

(٧) مشكلة السرقات : ص ٢٦٦ .

قضية اتهام الشعراء بالسطو على المعاني ، قبل أن تكون قضية الابداع الشعري وما يحيط به من ظروف ، وما يؤثر فيه من عوامل .

فعلى سبيل التمثيل توصل ابن طباطبا العلوى الى فكرة (الاطار الشعري) ، وذلك حينما نصح للشاعر المحدث بـ "أن يديم النظر نفسى الأشعار لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواء لطبعه ، ويذوب لسانه بالفاظها ، فاذا جاهى فكره بالشعر ، أدى اليه (١) نتائج ما استفاد من تلك الأشعار " .

فما تحدث عنه ابن طباطبا هو الاطار الشعري الذى لا يستغنى عنه شاعر . وهو من أهم قيود الابداع ، ومن أشدها تأثيراً نفسى فرض التشابه بين نتاج شاعر وآخر . وان كان الملاحظ هو أن ابن طباطبا العلوى لم يورد فكرة الاطار الشعري فى معرض تفهم قضية السرقات ، وانما أوردها فى معرض النصح للشاعر المحدث ، وحثه على كل ما من شأنه أن يقوى أصالته .

كذلك تنبه بعض النقاد الى عامل البيئة ، وأهميته فى تفهم قضية السرقات ، ففى الموازنة نجد الامدى يدافع عن سرقات البحترى من أبى تمام بقوله : " غير منكر لشاعرين فكثيرين متناسبين ومن أهل بلدين متقاربين ، أن يشتركا فى كثير من المعاني ، ولا سيما فيما تقدم الناس فيه ، وتردد فى الأشعار ذكرو ، وجرى فى الطباع من الشاعر وغير الشاعر استعماله " . فعامل البيئة هذا جزئ لا يتجزأ من (الاطار الثقافى الذى يعتبر هو الآخر قيودا من قيود الابداع الشعري ، كما سوف يتضح . والى جانب ادراك أهمية عامل البيئة فى معالجة قضية السرقات نجد بعض النقاد قد تنبه الى أهمية بعض العوامل النفسية ، وأثرها

(١) عيار الشعر : ص ١٠

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٥٦

في تفهم هذه القضية . فمبدأ (توارد الخواطر) أشار اليه القاضى الجرجانى في قوله عن الشاعر المحدث : " فان وافق شعره بعض ما قيل ١٠ قيل سرق بيت فلان ، وفار على قول فلان ، ولمل ذلك البيت لم يقر قط سمعه ، ولا مريخلده ، كان التوارد عندهم متنبج (١) واثاق الهواجس غير ممكن " . فهذا الملحظ النفسى الذى تنبسه اليه القاضى الجرجانى ، ملحظ قيم ، وعامل مهم يضاف الى المواميل السابقة ، خاصة وأن مبدأ (توارد الخواطر) أصبح حقيقة نفسية لم نعد نرتاب فيها اليوم .

ومن الأمور المهمة في هذا الجانب ما نجده عند ابن رشيق القيروانى الذى دعا الى تفهم قضية السرقات في ظل بعض تقاليد الشعر العربى حيث يقول : " والذى اعتقده وأقول به ، أنه لم يخف على حاذق بالصفة ، أن الصانع اذا صنع شعرا ما وقافية ما ، وكان لمن قبله من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك السوى وأراد المتأخر معنى بعينه فأخذ في نظمه - أن الوزن يحصره والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه ، حتى كأنه سمعه وتصد سرقته ، وان لم يكن سمعه قط " (٢) ففى كلام القيروانى ما يكشف عن أثر تقاليد الشعر العربى وخاصة الموسيقى ، في تقييد الابداع الشعرى وجعله قريبا من قريب ، لاسيما بين شاعرين يلجأان الى بحر واحد وقافية واحدة .

والحقيقة أن هذه الطامح النقدية الرائعة تدل على احساس نثر من قداسى النقاد بأن قضية السرقات يجب أن تعالج داخل

(١) الرساطة : ص ٥٢

(٢) قراصة الذهب : ص ٨٦

اطار موسع ، لا يقف عند حدود فن الشعر وتقاليده فحسب ، وإنما يتجاوز ذلك الى البحث عن المواسل الخارجية التى يمكن أن تؤثر بصورة أو بأخرى ، فى عملية الإبداع الشعرى ، على أن الأمر المؤسف هو أن هذه اللاصع النقدية الرائعة ، ظلت حقائق مستتة عند أكثر من ناقد ، ولم يتهما لها أن تتلاقى ، أو تتلاقح فى عقل ناقد لاصع بحيث يستطيع أن يخلص منها منهجا جديدا يمكنه أن يحل محل تلك الفكرة المعقبة - فكرة الاستقصاء والتخريج - التى قلبت على أكثر مؤلفى كتب السرقا .

وكان من الطبيعى بعد ذلك أن تنتهى قضية السرقا برمتها ، رغم ما بذل فيها من الجهود العظيمة ، الى قليل من الأصول العامة المحددة وهذه الأصول لاتخرج عن التالى :

أ - أن السرقة لا تحقق فى المعنى العام الذى هو حق مشترك بين الناس .

ب - أن السرقة لا تكون فى المعنى الخاص الذى أصبح كالعلم المشترك لكثرة شيوعه .

ج - أن السرقة لا تكون الا فى المعنى الخاص الذى افرد به صاحبه .
(١)
ولما كانت مشكلة السرقا مشكلة نقدية ، نشأت فى محيط النقد العربى القديم ، تحت تأثير الجهل بكثير من حقائق الإبداع الشعرى وظروفه المعقدة ، فقد أصبح تقبل هذه المشكلة لا يعنى الا تقبل اتهام الشعر العربى بالجنون والتحجر ، واتهام كبار شعراء العربية بفقر المواهب ، وضحالة الإبداع .

(١) انظر : أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، ص ٢٧٩ .

وطبيعة الحال لم يرض (النقد المرسى الحديث) بهذه التهمة التي أقل ما فيها هو التقليل من شأن الشعر المرسى ، والحط من قيمته بين أشعار الأسم ، بحيث أدى الأمر الى دريس قضية السرقات من جديد ، وتحليل عناصرها والكشف عن فواضلها .

وأفضل ما انتهى اليه النقد المرسى الحديث في معالجة مشكلة السرقات ، هو تفسيرها في ضوء أهممة عوامل هامة هي :
الابداع الفني - والاطر الشعري - والاطر الثقافي -
والأصالة والتقليد .

وليس من شروط هذا التمهيد أن نطعم في تفصيل القول في كل عنصر من هذه العناصر ، ولكن يكفي أن نوجز الإشارة الى كل واحد منها .

٢ - الابداع الفني :

ما أكثر النظريات التي تناولت مشكلة الابداع الفني وحاولت أن تسبر أغواره !! فهناك من يرى أن الابداع الهام يقتل من هوال غيبية ، وهناك من يرى أن الابداع الفني قس من عالم الاشعور ذلك العالم المحاط بهجب كثيفة من النعوض ، وهناك آراء غير هذا وذلك ، وكلها لاتزال مجرد نظريات لا يمكن الاعتماد عليها بصفة قطعية .

غير أن أقرب نظريات الابداع الفني الى الثقة ، هو ما انتهت اليه الابحاث التجريبية التي كانت خلاصتها " أن عملية الابداع الفني ليست في الواقع عملية هاجئة بالنسبة للشاعر ، بل هي يكون مستمد لها نفسياً وذهنيا بطريقة شعورية ولا شعورية ، وأن المادة التي يجري الملهم بها قلها هي نتاج قراءاته القديمة وتأملاته والصور التي يتضمنها نتاجه

الفنى لابد أن تكون مختزنة في ذاكرته *

ففى ظل مبدأ الابداع الفنى الذى يدل على أن الشاعر لا يبدع شيئاً من لا شيء ، ولا يقول شعراً من العدم ، يمكن تفسير قطاع واسع من التماثل والتشابه الذى يقع بين شاعر وآخر . بل في اعتقادنا ان مشكلة السرقات ما كانت لتنشأ أساساً لو أدرك غالبية نقادنا القدامى ماهية ابداع الشعر الفنى ، وتعمقوا حقيقته .

ب - الاطار الشعري :

الاطار الشعري هو خلفية الشاعر ما قرأ وحفظ وتأمل من شعر غيره ، وهو أمر ضروري لا يستغنى عنه أى شاعر . وفي أهمية الاطـار الشعري للشاعر يقول الدكتور يوسف مراد : " لو لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهد عقله في اكتسابها ، لما اتج له ان يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طياً ، بدون أن تفقد روحها ، بل تزداد كلما اتسعت آفاق الانسان الثقافية ، وأصبح أوسع فهماً وأغنى بصراً " (٢)

ومعنى هذا أن الاطار الشعري هو الطاقة التى تعين الشاعر على الاستمرار في قرض الشعر ، وهو الزاد الذى لا غنى عنه لأداء هذه المهمة . وعلى الرغم من تعرف النقد المعري على فكرة الاطار الشعري كما نبيها الى ذلك عند الحديث عن ابن طباطبا ، فان أحداً من القدماء لم يحاول أن يستخدم فكرة الاطار الشعري استخداماً مستمراً في تفسير مشكلة السرقات ، والقاء الضوء عليها .

(١) مشكلة السرقات : ص ٢٢٥

(٢) مشكلة السرقات : ص ٢٨١ (منقول عن أصل) .

أما اليوم فاننا على ما يشبه الثقة من "أن تقارب الاطار الشعري بين شاعرين ينتج فناً متشابهاً ، فمن الطبيعي جداً أن يتشابه (١) انتاج شعراء العرب لأن اطارهم الشعري يكاد يكون واحداً " . أى أن فى إمكان الاطار الشعري أن يفسر لكثيراً من المعانى الذهنية والصور الفنية التى تعاورها شعراء العربية فيما بينهم . تلك المعانى والصور التى اعتقد غالبية النقاد أنها من قبيل السرقة ، مع أنها عند التحقيق نتيجة للتراث الشعري الذى اغترف منه الجميع .

ج - الاطار الثقافى ،

يُعرف (الاطار الثقافى) الى مدلول أوسع من مدلول الاطار الشعري ، فهو يشمل ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية واللغوية ومؤثرات العصر بوجه عام .

والواقع أن تشبه النقاد القدامى الى تأثير الاطار الثقافى فى الشعر أوضح بكثير من تنبههم الى تأثير الاطار الشعري . ففى بعض اشارات القاضى الجرجانى ، وأبى هلال العسكري ، وأبى بكر الباقلانى ، ما يفيد أنهم قد عرفوا تأثير البيئة الطبيعية والاجتماعية فى ابداع فن متشابه عند شعراء العصر الواحد . (٢) أما تأثير الظروف الأدبية ، فيكفيها منها اشارة ابن رشيق القيروانى التى مرت بنا قبل قليل ، عندما تحدث عن تأثير الوزن والقافية فى حصر الشاعر ، بحيث يصبح من الممكن جداً أن يتشابه نتاجه الفنى مع نتاج شاعر آخر سبق له العظم فى الحصر نفسه والقافية نفسها .

(١) مشكلة السرقات : ص ٣٠٨

(٢) الصدر نفسه : ص ٢٨٩

على أن الملاحظ بعد ذلك هو أن القدماء رغم تعرفهم على تأثير
الاطار الثقافى فى الشعر، فانهم " لم يطبقوا ذلك عمليا فى نقدهم"^(١)
وهذا يدل على أن تلك الآراء ظلت آراء نظرية ، وأن مشكلة السرقات
ظلت بمعزل عن الافادة الصحيحة منها . وعلى أية حال ففى ظل
عامل الاطار الثقافى ، كما فى ظل المواصل السابقة ، يكمن تفسير
الكثير من الصور والمعانى المتشابهة عند شعراء العربية .

د - الأصالة والتقليد :

على الرغم من أن الاطار الشعرى ، والاطار الثقافى قيذان مسن
أهم قيود الابداع الشعرى ، فان نعمة شيئا خاصا يميز الشاعر الحقيقى
عن غيره من الشعراء ، وهذا هو ما يعرف عند النقاد بالأصالة . وفى
هذا يقول الدكتور مصطفى هدار : " ان عملية الابداع ليست
فى جوهرها تنظيما للموجود فحسب ، بل ان عناصر جديدة تندمج
فى النظام العلم الذى يتكون ساعة الخلق الفنى . وهذه العناصر
الجديدة خاضعة لشخصية المنشئ خضوعا تاما ، ولا يتنافى وجود
عناصر قديمة مع وجود أصالة فنية ، وشخصية أدبية لها كيانها ولها
مميزاتها الخاصة بها " .^(٢)

ولكن كيف فهم النقاد العرب معنى الأصالة الفنية فى الشعر؟
لقد حاولنا الاجابة عن هذا السؤال فى التمهيد الذى عقدناه لفصل
المعانى فى هذا البحث .^(٣)

(١) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٩١

(٢) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٩٥

(٣) انظر : الفصل الثانى من الباب الثانى ، ص :

وقد بينا هناك تشدد النقاد القدماء في معنى الأصالة حينما ربطوا بينها وبين فهم المعنى المخترع . وقد انتقدنا هذا الاتجاه وبيننا من واقع آراء كبار النقاد والباحثين المعاصرين ، أن معنى الأصالة لا يعنى الخلق من المدم ، وإنما يعنى اخراج الفكرة في معرض جديد ، تلج عليه شخصية الشاعر وأسلوبه .

ولا يتعارض معنى التقليد الفني مع الأصالة الفنية في الشعر ، فالتقليد الفني قد يكون عن طريق الاستيحاء ، وقد يكون عن طريق (١) استعارة الهياكل ، وقد يكون عن طريق التأثر . وهذه الطرق كلها طرق فنية معترف بها في النقد الأدبي الحديث ، لأنها تسمح بظهور أصالة الشاعر ، ولا تنفي عنه صفة الإبداع والابتكار . ومع أنه كان في إمكان قدامى النقاد أن يتعرفوا على بعض أساليب التقليد الفني السائدة في الشعر العربي ، خاصة أسلوبى : الاستيحاء ، والتأثر فان شيئاً من ذلك لم يحدث . وإنما الذى حدث هو الخلط (٢) الذريع بين السرقة ، والتقليد الفني .

على أن جانب الموضوعية يفرض علينا أن نقول ان ضيق نطاق الشعر العربي ، من حيث كونه شعراً غنائياً ، ربما كان من أهم الدواعى التى انتهت بالتقليد الفني الى ضرب سخييف من المحاكاة أو التلقين السذى يكاد يخلو من أى مظهر من مظاهر الأصالة . ويتضح هذا الاتجاه بصورة كافية عند متأخرى الشعراء الحديثين ، كغالب شعراء القرن الرابع (٣) ثم من تلاهم .

(١) انظر : النقد المنهجي عند العرب ، د . محمد مندور ، ص ٣٥٩

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٥٩

(٣) انظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د . شوقي ضيف ، ص ٣٠٠

سرقات البحتري

موضوع سرقات البحتري من أهم الموضوعات التي عالجها النقاد في شعره . فقد بدأوا أول الأمر بمناقشة سرقاته من أين تصام ثم عادوا فأفردوا كثيرا من الأحاديث لسرقاته من سائر شعراء العربية .

١- سرقات البحتري من أبي تمام

إن وجهات النظر في النقد العربي ، ليست مثققة تمام الاشفاق على موضوع سرقات البحتري من أبي تمام ، فعلى الرغم من أن قلعة أنصار البحتري تعترف بأخذ البحتري من أبي تمام ، إلا أن لها رأيا خاصا في طبيعة هذا الأخذ .

وحقيقة هذا الرأي تظهر جلية في قولهم : " ينهض أن تتأملوا محاسن البحتري ، واختار شعره ، والبارع من معانيه ، والفاخر من كلامه ، فانكم لا تجدون على غزوه ، وكثرته حرفا واحدا مما أخذه عن أبي تمام . وإذا كان ذلك إنما يوجد في المتوسط من شعره فقد قام الدليل على أنه لم يعتمد أخذه ، وأنه إنما كان يطرق (١) سمعه فيلبس بخاطره فيورده " .

والحقيقة أن رأى هذه القلة من النقاد رأى ناضج ، ولا يمكن التنكر لوجهاته . ففيه أولا اصحح المكان لأصالة البحتري ، على الأقل في النمط الراقى من شعره . وفيه ثانيا تفسير موضوعي لشعر البحتري الذي يمكن أن يوصف بأن فيه شيئا من أبي تمام .

وما يهمننا هنا هو هذا التفسير الذي يمكن أن نجد له اليأس

بساطا من الموضوعية في طبيعة الابداع الفني في الشعر . فالمعروف في عصرنا هذا ، أن خيال الشاعر يعتمد اعتمادا كلياً على ذاكرته ، وأن التذكر نوعان : نوع تلقائي ، يعتمد على تداعى الممانى ونوع آخر يسمى التذكر المتعمد ، وهو الذى يعتمد فيه الشاعر أن يتذكر فكرة أو صورة ، يمكنها أن تؤدى ما فى نفسه وتجسّد (١)
مشاعره .

وإذا كنا نتوقع أن تكون ذاكرة البحتى - باعتباره من كبار شعراء عصره - مخزناً هائلاً احتفظ فيه بالكثير من جيد الشعراء فانه من الطبيعى أن يكون شعر أبى تمام من أظهر محفوظ البحتى ، وأن تكون بعض ممانى أبى تمام وصوره من أكثر ما يتسلل الى ذاكرة شاعرنا أثناء عملية الابداع . ولا يهنا بعد ذلك إذا كان البحتى يتذكر شعر أبى تمام عن طريق التذكر التلقائى ، أو عن طريق التذكر المتعمد . ان الذى يهنا تقريره هو أصالة رأى أنصار البحتى ، وقيمته النقدية فى دفع مذمة السرقة عن شاعرهم ، فقد عرفوا - كما رأينا - أن تردد أصدا شعر أبى تمام فى شعر البحتى أمر واقع ، ولكنهم فهموا ذلك فى سياق جديد ، يتصل بطبيعة الابداع الشعرى ، وما يفرضه من قيود لا يمكن التخلص منها . وهذا هو الرأى الصحيح الذى عليه المعاصرون كما بسطنا ذلك فى التمهيد .

ولكن هل أخذ سائر النقاد بوجهة نظر أنصار البحتى ، فأسدلوا الستار على قضية سرقاته من أبى تمام ؟ لا !! فتمة وجهة نظر أخرى

(١) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .

فى النقد العربى ، تلح الحاحاً شديداً على أن البحترى كسان يسرق شعر أبى تلم حقيقة ، وأن هذه القضية جدية بكتساب متخصص أو أكثر .

ومن هنا نجد فى القرن الثالث الهجرى كتابين هامين تناولوا سرقات البحترى من أبى تلم . الأول كتاب أحمد بن أبى طاهر ، المعروف بابن طيفور (ت ٢٨٠ هـ) . والثانى كتاب أبى الضياء^(١) بشر بن يحيى النصيبى . وكلا الكتابين بعنوان : (سرقات البحترى من أبى تلم) . والأمر المؤسف أن كلا الكتابين مفقود أو فى عداد المفقود ، بحيث لا يمكن التعرف عليهما إلا من خلال الاشارات القليلة الموجودة فى بعض كتب التراجم ، أو بعض النقول الموجودة فى بعض كتب النقد الأدبى .

على أن الملاحظ هو أن كتاب ابن أبى طاهر لم يبلغ من الشهرة والتأثير فى محيط النقد الأدبى ، ما بلغه كتاب أبى الضياء . فمن هذا الأخير نقل الصولى ، والامدى ، والمزبانى . كما أشار اليه القاضى الجرجانى ، إذ عده فى جملة كتب السرقات التى تعصب مؤلفوها على الشعراء^(٢) .

(١) هو أبو الفضل أحمد بن أبى طاهر ، ولد سنة ٢٠٤ هـ وتوفى سنة ٢٨٠ هـ . عد له صاحب الفهرست ما يقرب من خمسين مؤلفاً أكثرها فى الأدب ، أشهرها كتاب المنظم والمختصر ، انظر : الفهرست : ص ٢٠٩ . وانظر : معجم الأدباء ج ٣ ص ٨٧

(٢) أبو الضياء بشر بن يحيى بن على القينى النصيبى من (نصيبين) . كان شاعراً قليل الشعر وأديباً . له من الكتب (سرقات البحترى من أبى تلم) ، وكتاب الجواهر وكتاب الآداب ، وكتاب السرقات الكبير ولسميته . انظر : الفهرست : ص ٢١٣ . وانظر : معجم الأدباء : ج ٧ ص ٧٥ .

(٣) انظر : الوساطة : ص ٢٠٩

كتاب أبى الضياء :

ان أهمية كتاب أبى الضياء فى (سركات للبحترى من أبى تمام) تدفعنا الى البحث الجاد عنه . فما الذى نعرفه عن هذا الكتاب ؟

لعل من حسن الحظ أن اهتم الامدى بهذا الكتاب اهتماما بالغا ، فهو لم يكشف بعرض مقدمة أبى الضياء التى تضمنت منهج الكتاب فحسب ، وانما عطف بعد ذلك على تتبع منهج المؤلف فى سائر الكتاب ، وذلك بغرض الكشف عن مدى التزام أبى الضياء بمنهجه أثناء التطبيق ،

أما المقدمة ، فقد جاء فيها : " ينبغى فيمن نظر فى هذا الكتاب ، ألا يعجل بأن يقول : هذا مأخوذ من هذا ، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ ، ويعمل الفكر فيما خفى . وانما المصروق فى الشعر ، ما نقل معناه دون لفظه ، وأبعد أخذه فى أخذه ومن الناس من يبعد ذهنه الا عن مثل امرئ القيس وطرفة عين لم يختلفا الا فى القافية ، فقال أحدهما : (وتجل) ، وقال الآخر : (وتجلد) ... ففى الناس طبقة أخرى يحتاجون الى دليل من اللفظ مع المعنى ، وطبقة يكون الفاسخ عندهم بمنزلة (١) الظاهر ، وهم قليل ."

ويتضح من هذا الصدر الوجيز ، أن منهج أبى الضياء محكم بأربعة عناصر هى :

١ - أن الحكم بالسرقة يحتاج الى التدهر وبعد النظر ، وتأمل المعنى واصال الفكر .

ب - أن السرقة لا تقع في الالفاظ ، وإنما تقع في المعاني .

ج - أن السرقة لا تقع في المعاني القريبة ، وإنما في المعاني التي
يبعد الأخذ في أخذها .

د - أن الحكم بالسرقة يتجاوز قضية التشابه الظاهري ، ويضئ إلى
أبعد من ذلك .

ورغم أن منهج أبي الضياء هذا ، يتحلل بشئ من الموضوعية
والاحتياط العلمي ، ويكشف عن رهبة صاحبه في البحث الثريه -
رغم هذا فإن الأمدي يحذرنا من مقدمة أبي الضياء ، وما يمكن أن توحى
به من ملهجية جادة ، أن ذلك كله في نظر الأمدي لا يحسدو
أن يكون " توطئة لما اعتمد (أبو الضياء) من الاطالة والحشو " (١)
وطبيعة الحال لم يصل الأمدي إلى هذا الحكم من مجرد الوقوف
على مقدمة الكتاب ، وإنما من تتبعه الدقيق لأبي الضياء أثناء التطبيق .
وخلاصة نقد الأمدي لكتاب أبي الضياء ، يمكن أن تركز في عناصر
حددة هي :

أ - لم يفرق أبو الضياء في السرقة بين (البديع الختر) الذي
يختص به الشاعر عادة ، والمعنى المشترك بين الناس في عاداتهم ،
وأمثالهم ، ومحاوراتهم . وقد عرض الأمدي تحت هذا العنصر
عشرين بيتا من شعر أبي تمام ، مع ما يقابلها من شعر البحتری الذي
ادعى فيه أبو الضياء السرقة . ولم يكتف الأمدي بذلك ، وإنما
النم نفسه بأن يقف أمام كل بيتين ، وقفة الناقد المنصف ، مينا
لناكيف أن معاني الأبيات كلها تدور في نطاق المعاني العامة التي
لا يختص بها أبو تمام دون غيره من الشعراء . مثال ذلك :

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٤٦
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٤٨ - ٣٥٨ .

قول أبى تلم :

إذا القاصد كات من مدائحهم

يوسا فأت لمعى من مدائحهم

ذكر أبو الضياء أن البحترى أخذه فقال :

ومن يك فاعرا بالشعر يذكر فسى

أضفائه فبئك الأشعار تتخسر

يرى الأمدى أن " هذا غلط على البحترى ، لأن التلس لا يزالون

يقولون ، فلان يزين الثياب ولا تزينه ، ويجعل الولاية ولا تجطه

... وهذا من المعاني التى لا يجوز أن يدعى أحد من الناس

أنه ابتدعها أو اخترعها أو سبق إليها ، ولا يجوز أن يكون مثل

هذا إذ اتفق فيه خطبان أو شاعران أن يقال : أن أحدهما

(١) أخذ من الآخر .

وقد سار الأمدى على هذه الطريقة التحليلية البارصة

فى معالجة سائر الأبيات .

ب - خلط أبو الضياء بين المعنيين اللذين لا يقص بينهما تناسب ،

اللذين يتضح من فحوصهما أنهما لهما من تهييل واحد ، وليس

فيهما ما يوحي باشتراك الشاعرين . وقد ذكر الأمدى تحت هذا

العصر سبعة أبيات . جاريا على عادة فى أظهار الفروق الدقيقة

(٢)

بين المعاننى . مثال ذلك :

قول أبى تلم :

إذا شب ناراً أقعدت كل قائم

وتلم لها من خوفه كل قاعد

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٤٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٥٨ - ٣٦٣ .

ذكر أبو الضياء أن البحرى أخذ فقال :

ويجمل وسط الرجال خفوفهم

لقيامه وقيامهم لقعوده

قال الأمدى : " ليس أحد المعنيين من الآخر فى شئ " ، لأن
أما تمام أراد أن المدح إذا شب نار الحرب أقعدت كل قائم ،
أى كل قائم لقتاله ومظاهرة ... والبحرى أما ذكر أن الرجال
أما يخفون لقيام مدوحة ، أى يزعجون بين يديه إذا قام ، فإذا قعد
قاموا أجلا ولا وهيبة ... فالمعنيان مختلفان وليس بينهما اتفاق إلا فى
ذكر القيام والقعود ، والألفاظ ^(١) متماثلة ، فعلى هذا النحو من الشرح
والتحليل ، سار الأمدى فى معالجة سائر الأبيات ، مركزا فى ذلك
على خصوصية كل معنى عند صاحبه ، ومدى اختلافه عن المعنى
الآخر ،

جـ - خلط أبو الضياء بين المعنيين اللذين لا يقيم بينهما أى سبب ،
سوى الاتفاق فى بعض الألفاظ . وقد عرض الأمدى تحت هذا العنصر
ثلاثة عشر بيتا . مضى فيها كلها على نحو ما مضى فى العنصرين
السابقين ، مع التركيز على أن ليس ثمة ما يربط معنى أى تمام
بمعانى البحرى إلا الاشتراك فى بعض الألفاظ .

مثال ذلك قول أبى تمام :

لا يدهمك من دهائم عدد

فان أكثرهم أوجلهم بقدر

ذكر أبو الضياء أن البحرى أخذ فقال :

على تحت القوافى من مقاطعها

وما على لهم أن تفهم البقر

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٦٣ - ٣٦٤

(٢) الصدر نفسه : ج ١ ص ٣٦٣ - ٣٧٠

قال الامدى : " أراد أبو تمام أنه لا يجب أن ينظر الى كثرة
عددهم فان أكثرهم بقر . وذكر البحتري أن عليه أن يجيب
القول ، وليس عليه أن يهجم البقر . وما هاهنا اتفاق الا فى لفظ
البقر " (١)

وبعد ، ان نقد الامدى لكتاب أبى الضياء ، نقد جدير بالتنويه .
فقد كشف عن خطة الكتاب - كما رأينا - ثم تنبها تتبع النصف الخير .
ثم سجل مأخذه على الكتاب فى أنكار بارزة قوية ، مدعومة بالتحليل
والبحث الدقيق . . ورضم أن الامدى كان يدور فى نطاق الرؤية
القديمة لمشكلة السرقات ، أى عملية المقارنة بين المعانى والبحث
عن أصولها - فانه قد استطاع من داخل هذه الدائرة نفسها أن
يثبت لنا بما لا يقبل الشك ، تجاوز أبى الضياء لمنهجه القويم ،
وأن ذلك المنهج كان خدعة كبيرة ، لا يراود بها الا التخفى نفسى
التطاول على البحتري والحط من شعره ، أو اظهاره فى ظلم المتطفل
على معانى أبى تمام .

وعلى الرغم من أن تيار الاهتمام بموضوع سرقات البحتري من أبى تمام
قد تجاوز القرن الثالث الهجرى ، واستند الى القرن الرابع ، فالحقيقة
أن هذا التيار قد فقد الكثير من اندفاعه . اما بتأثير جهود نقاد
القرن الثالث فى بحث هذا الموضوع ، كما سوف نجد ذلك عند
الصولى ، واما بتأثير هذا العامل وبعض العواصل الأخرى كما سوف
نجد ذلك عند الامدى .

الصولى

على شدة غناية الصولى بموضوع أبى تلم والبحترى ، وما يلى
حولهما من قضايا النقد الادبى ، فقد اكفى فى بداية الأمر بتخريج
سبعة أبيات ، زعم ان البحترى اخذها من أبى تلم . تم عقب عليها
ثلاثة ، * ولولا ان بعض اهل الأدب الف فى اخذ البحترى من
أبى تلم كتابا ، لكنت سقت كثيرا مثل ما ذكرنا ، ولكننى اكبر
اعادة ما الف ، واجتنب ان اجتذب من التأليف ما ملك قلبى ، الا أننى
سأتى بأبيات من جملة ذلك تدل على جميعه ان شاء الله .^(١)

ويستأنف الصولى بعد كلامه هذا فى تخريج سركات البحترى
من أبى تلم ، فيعدنا بسبعة عشر بيتا ، اضافة الى الأبيات السبعة
المتقدمة . فيكون مجمل ماخرجه هو خمسة وعشرون بيتا .

ويبدو أننا لسنا بحاجة الى اطالة التوقف أمام جهد الصولى
هنا . فهو أولا جهد هامشى اذا ما قيس بجهد أبى الضياء ،
الذى يبدو أنه قدم خدمة جليلة لمن يعنيه امرسوقات البحترى
من أبى تلم !! وهو ثانيا جهد لا يرتفع عن مستوى النقد والتجريح ،
بسبب ان بعض تلك الأبيات التى خرجها الصولى ، هى بعض
ماخرجه أبو الضياء من قبل ، وهى بعض ما رده الامدى على أسس
نقدية قوية .^(٢)

(١) انظر : أخبار أبى تلم : ص ٧٦ - ٧٩ .

(٢) أخبار أبى تلم : ص ٧٩ - ٨٠ .

(٣) انظر الموازنة : ج ١ ص ٢٤٧ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٦٤ .

الأمدي

هذا عن الصولي ، فاعذا من الأمدي ؟

ليس الأمدي في الأصل من نقاد السرقات ، وليس من المعنيين بالتأليف فيها كذلك . والسبب في هذا يرجع الى التقاليد التي ورثها الأمدي عن شيخه فقد كانوا لا يرون أن السرقة (١)
" من كبير مساويء الشعراء " .

اذن ما الدافع الذي ألجأ الأمدي الى بحث هذه القضية ، والتورط فيها مع غيره ؟ يجيب الأمدي ان السبب يرجع الى أن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق ، وأنه أصل في الابتداع والاختراع ، فوجب اخراج ما استعاره من معاني الناس ، ووجب من أجل ذلك اخراج ما أخذته البحتري أيضا من معاني الشعراء " . (٢)

ومعنى كلام الأمدي أن ظروف الحركة النقدية في القرن الثالث الهجري ، وما نتج عنها من تطرف في الآراء ، هي السبب الذي حمله على إعادة النظر في مسألة السرقات . فهذا المنطلق هو الذي يفسر لنا اهتمام الأمدي بنقد كتاب أبي الضياء ، ذلك الاهتمام الذي رأيناه ، وهو كذلك الذي يفسر لنا اهتمامه بسرقات أبي تمام ، ثم بسرقات البحتري ، رغم أنه في الأصل ليس معنيا بهذه المسألة كما قلنا .

وإذا كان ما يعنيننا هنا بصفة خاصة ، هو رأى الأمدي في سرقات البحتري من أبي تمام فحسب ، فإننا نجد يعترف بأن

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١١

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٣

البحترى شارك أبا نعلم في كثير من المعاني ، ولكن الرجل يفسح تفسيراً لامعاً لهذه الظاهرة ، حينما يقول : " غير مفكر لشاعر حسن مكترين مثلهم " من أهل بلديهم مثاليين أن يتفقا في كثير من المعاني ، لا سيما ما تقدم فيه الناس ، وتورد في الأشعار ذكره وجرى في الطباع والاعتقاد من الشاعر وغير الشاعر استعماله .^(٢)

ورأى الأسدى هذا يوازن في قيمته رأى أنصار البحترى الذى تعرفنا عليه من قبل ، من حيث أن كلا الرأيين من الأضواء الجديدة القيمة التى توصل إليها قداسى النقاد . فإذا كان أنصار البحترى من قبل تفهموا اشتراك البحترى مع أبى نعلم في بعض المعاني من خلال عملية الإبداع الشعرى ، ودور التذكر فيها ، فإن الأسدى هنا يهتم القضية فى ظل عامل البيئة . ويبدو أننا لسنا بحاجة إلى تكرار القول فى قيمة رأى الأسدى هذا بعد أن أشرنا إليه فى التمهيد لهذا الفصل ، وبعد أن بينا قيمة (الإطار الثقافى) بوجه عام فى تفسير مشكلة السرقات .

على أن ثقة الأسدى بهذا الرأى ، وجدواه فى اخراج الكثير مما شارك فيه البحترى أبا نعلم من دائرة السرقة - لا تعنى أن الرجل قد برأ البحترى كلية من السطو على شعرا بى نعلم فهو يرى أنه " من أقبح المساوي " أن يعتمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء ، فيأخذ من معانيه ما أخذه البحترى من معاني أبى نعلم ، ولو كان عشرة أبيات ، فكيف والذى أخذه منها يزيد على مائة بيت ؟^(٣)

على أن الأسدى بعد ذلك ، لا يثبت من سرقات البحترى إلا أربعة

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٦

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٦

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٢

(١)

وستبين بيتا ، نقلها " من صحيح ما خرج به الضياء "

فعلى أى مبدأ اعتمد الاسدى فى تخريجه لسرقات المبحثرى تلك ؟

وما مدى توفيقه فى ذلك ؟

أما مبدأ الاسدى ، فرغم أنه لم يكشف عنه صراحة ، فإنه يمكن التعرف عليه بسهولة ، وذلك حينما تراجع نقده لكتاب أبى الضياء ، فقد رأيناه هناك يستثنى من السرقات أمرين :

• الأول : المعام المشترك من المعانى

والثاني : الألفاظ المشتركة

فعلى ضوء هذين الاستثنائين ، انحصرت السرقة فى نظر الاسدى فى (البديع الختر) الذى يختص به الشاعر ، ولا يشاركه فيه غيره من الشعراء . فهذا هو مبدأ الاسدى فى الحكم بالسرقة ، ومن ثم فهو المبدأ الذى يطالمننا فى القائمة الطويلة التى سرددها (٢) الاسدى مدعيا أنها " ما أخذها المبحثرى من معانى أبى تمام " .

والحقيقة أن مبدأ الاسدى هذا ، مبدأ فاسد ، قليل القيمة فى معالجة السرقات ، بل أنه لم يقم على أساس واقعى . وقد عالجنا هذا الجانب بالتفصيل فى التمهيد لباب المعانى (٢) . وعلى ذلك فإن الاسدى وأهم فى اعتقاده أن تلك المعانى تخص أبى تمام وحده ، وأنها لم تخطر على بال شاعر قبله . فتلك المعانى مهما بدت جديدة عند أبى تمام ، فلا بد لها من جذور ورواسب فى ترك الأقدمين . وإذا كان الاسدى قد جهل أصول تلك المعانى ، وتهذر اكتشائها ، بسبب ضعف منهجه الاستقرائى ، أو بآى سبب آخر ، فإن ذلك لا يبرر تأكيد أنه تلك المعانى مخترعات ولدتها

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٢٤

(٢) انظر : ص من هذا البحث .

عقيرة أبى تلم من غير اعتماد على أصول سابقة ، أو استيعاباً لمناصر
قديمة .

هذا فيما يتعلق بدعوى اختراع أبى تلم لتلك المعاني . أما فيما
يتعلق بأخذ البحرى إياها ، فانه مع افتراض أن البحرى تأتسر
فى تلك المعاني بأبى تلم . إلا أن له فى كل بيت ما يشهد بأصالته
واضحة وشخصية لا تنكر . ولكن الأمدى تعاضى عن ذلك كله ،
أن لم ينتبه الى أى مظهر من مظاهر أصالة البحرى . وفى اعتقادنا
أن ذلك لا يرجع الى فساد فى ذوق الأمدى ، أو ضعف فى احساسه
بقيم الشعر ، وما أكثرها !! بقدر ما يرجع الى خطأ مشترك بين غالبية
القداس ، ألا وهو الفصل بين اللفظ والمعنى . ذلك أن الأمدى
لا يتم إلا بالمعنى ، من حيث موفكرة مجردة . فعندما تتحقق فكرة
بيت من أبيات أبى تلم ، بصورتها المجردة عند البحرى ، تجد
الأمدى لا يتوانى فى الحكم بالأخذ ، أى السرقة !!

فعلى سبيل المثال ، قال أبو تلم :

وقد تألف العين الدجى وهو قيدها

ويرجى شفاء السم والسم نافع

وقال البحرى :

ويحسن دلها والصوت فيسـ

وقد يستحسن السيف الصقيـ

فالأمدى حينما يحكم بأن البحرى أخذ بيته هذا من أبى تمام ،
لا يرى فى بيت البحرى أكثر من فكرة مجردة ، هى فكرة (التضاد)
أو التناقض فى الشئ الواحد . أما النظر الى أصالة البحرى
الكامنة فى إبراز المعنى فى معرض جديد ، وفى صورتها الجديدة

فان ذلك ليس له مكان في نظر الامدى .

واذا كان الامدى قد مار على هذه الطريقة في معالجة سائر
الآيات التى تأثر فيها البحتى بأبى تمام ، ان صح انه تأثره
- فلنا ان تصور مقدار الضيم والاجحاف اللذين منى بهما البحتى
من جراء الامدى ، بل من جراء قناعته بقياس (المعنى الختزع)
وما أدى اليه هذا القياس من مثالية غفيرة ، وجود نظرى ، تجاوزا
واقع الشعر ومعنى الأصالة الحقيقية فيه .

ومهما يكن الحال ، فملى يد الامدى ينتهى البحث الجاد في موضوع
سرقات البحتى من أبى تمام . واذا كان الرزائى قد تناول هذا
الجانب عقب الامدى ، فهو لم يأت بنسب ذى أهمية ، بـل ان
غاية ما عنده ، هو النقل المباشر عن كتب السرقات المؤلفة في القرن
(١)
الثالث الهجرى . وكان مقدمة هذه الكتب كتاب أبى الضياء نسى
(٢)
سرقات البحتى من أبى تمام .

٢- سرقات البحتى من عامة الشعراء

رأينا فيما سبق ان ثمة جهدا نقديا دار حول سرقات البحتى
من أبى تمام خاصة . غير أننا الى جانب ذلك نلاحظ جهدا نقديا
آخر ، قد لا يقل قيمة عن الأول . وهذا هو ما قصدناه بسـرقـسات
البحتى من عامة الشعراء .

ويبدو ان أول من تناول سرقات البحتى بوجه عام ، هو أحمد بن أبى
طاهر ، فقد روى الامدى عن محمد بن داود الجراح أنه ذكر في كتاب
(الورقة) " أن ابن أبى طاهر أعلمه أنه خرج للبحتى ستمائة

(١) انظر: الموشح ، ص ٥١٩

(٢) انظر: المصدر نفسه ، ص ٥٢٢

(١) بيت مسروق ، ومنه ما اخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت .

والواقع ان هذا الشعر يشير لدينا كثيرا من الضلالت ، فقد مررنا من قبل ان ابن ابي طاهر اخذ من ألف كتابا في سرقات البحتري من أبي تمام ، ولحق الأملأى هنا يشير الى كتاب آخر يحالج سرقات البحتري بوجه علم .

فهل هذا الكتاب هو نفسه الأول ؟ قد يكون هذا صحيحا ، ولكن لماذا يسمى سرقات البحتري من أبي تمام ، مع ان الذي يخمس أبا تمام منه مائة بيت فقط من جملة ستمائة ؟ أم ان هذا الكتاب آخر غير الأول يحالج سرقات البحتري بصفة عامة ؟ ان هذا ما يشعرون به كلام الأمدى ، وان كان المشكل يقع مرة أخرى ، وهو ان الذين ترجموا لابن أبي طاهر ، لم يذكروا في مؤلفاته ما يتعلق بالسرقا ، سوى كتابين : أحدهما (سرقات الشعراء) ، وهذا بالطبع لا يخمس البحتري ، وثانيهما ، (سرقات البحتري من أبي تمام) ، وهذا لا ينطبق عليه كلام الأمدى .

وأمام هذه المسألة الشائكة نرى ان سرقات البحتري هذه ، لاتعدو ان تكون أحد أمرين :

الأول : ان تكون هذه السرقا جزءا من كتاب (سرقات الشعراء) أي نصيب البحتري باعتبار أنه شاعر في عداد الشعراء . فإذا صح هذا الرأي يكون ابن أبي طاهر قد عالج سرقات البحتري من أبي تمام ، مرتين ، مرة في كتاب سرقات البحتري من أبي تمام ومرة في كتاب سرقات الشعراء .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١١

(٢) انظر : الفهرست ، ص ٢١٠ . وانظر : معجم الادباء : ج ٣ ص ٩١

والثاني : أن تكون هذه السرقات مجرد مشروع ، حالت الظروف دون ظهوره الى حيّز الوجود ، في هيئة كتاب يتداوله الناس ، ويفيدون منه . أي أن ابن أبي طاهر ربما اكتفى بتعيين تلك الأبيات وحصرها في ديوان البحتري ، ولكن دون أن ينقلها في كتاب مستقل . والواقع أننا نميل الى الأخذ بهذا الرأي ، ونرى أن ما يرجحه ، هو أن الآمدی اعتمد على ما ذكره ابن الجراح - في كتابه . وابن الجراح نفسه أخذ ذلك مشافهة عن ابن أبي طاهر . فلو كانت هذه السرقات كتابا متداولاً لما خفى أمره على الآمدی ، بل لكان من واجبه أن يقف عليه ، لا سيما أنه قد وقف على كتاب ابن أبي طاهر الذي اختص به أبا تمام ، وهو المصروف بـ (سرقات أبي تمام) .

ومما يكتن الأصرافان هذه السرقات التي خرجها ابن أبي طاهر ظلت مجهولة من جانب ، وضعيفة الأثر في محيط النقد الأدبي من جانب آخر . وعلى الرغم من أننا نجهل سرقات البحتري هذه جهلا تاما ، فإننا نتوقع أن هذه السرقات لو وجدت ، فلن تكون أحسن حالا من كتاب أبي الضياء ، وسواء من كتب السرقات الأخرى ، التي غلب عليها طابع التكرار من السرقات ، والمبالغة في ادعائها على السواء .

الآمدی ،

كما عني الآمدی بسرقات البحتري من أبي تمام ، عني كذلك بسرقات

البحتري عامة .

(١) النص الذي نقله الآمدی غير موجود في كتاب (الورقة) المطبوع . لكن يخلب على الظن أن الكتاب ناقص ، وهذا ما يفهم من إشارة المحقق . انظره الورقة ص ١٣ (دار المعارف) .

(٢) انظر : الموازنة ، ج ١ ص ١١٢

ففى هذا الجانب خرج للبحترى ثمانية وعشرين بيتا ، عزاها
 لجملة من شعراء المريضة ، قدامى ومحدثين . ويبدو أن هذا العدد
 القليل من الأبيات لم يشف غلة الأمدى ، لأننا نراه يختتم تلك القائمة
 بقوله : " فهذا ما مريبى من سرقات البحترى من أشعار الناس على
 تتبع فخرجهما . ولعلى لو استقصيتها لكنت نحو ما خرجته من سرقات
 أبى تمام أو تزيد عليها . وعلى أنى قد بيضت فى آخر الباب ، فمهما
 مريبى من شىء منها الحقته به ، ان شاء الله تعالى " .
 (١)

على أن أهم ما يقال فى هذه القائمة التى سردها الأمدى
 هو أنها استطاعت أن تقفنا على جوانب من تأثير البحترى السلبى
 بل من تقليده الذى ربما خلا من الأصالة فى بعض الأحيان . فمن
 الأبيات التى انتفى شاعرنا أثرها من غير أصالة تذكر ، قول بشار :
 خلقوا قادة وكانوا سـوا

ككعوب القناة تحت السنان

أخذه البحترى فقال :

كالرمح فيه بضغ عشرة فقرة

منقادة تحت السنان الأصـد

(٣)

وكذلك قول عمرو بن معد يكرب :

والضاريين بكل أبيض مرهف

والطاعنين مجامع الأضـفان

أخذه البحترى فقال :

قم ترى أرماعهم يوم الوغى

مشغوفة بمواطن الكـفـان

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٧٢

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٣

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٦

وكذلك قول منصور بن القيس :

حل في جسمي ما كسا * ن بعينيك مقيما
أخذته البعثرى فقال :

وكان في جسمي الذي * في ناظريك من السقم
هذه بضعة أمثلة اقتصرنا عليها خشية الإطالة والحشو ، والا ففى قائمة
الأمدي أبيات أخرى ، تجرى هذا المجرى ، من حيث تأثير البعثرى
ببعض الشعراء المتقدمين تأثرا يفتقر الى شيء من الأصالة ، والتحوير
الفنى . على أن هذه الأبيات وما شاكلها ، لاتنال من أصالة البعثرى
ولا تسمه بميم التقليد . فهى مهما كثرت ، لاتعدو أن تكون أصدافا
مبعثرة فى لجة شعر البعثرى الجم الخيزر .

وعلى أية حال فقد وفق الأمدي هنا اثر من توفيقه هناك ، حينما
خرج سرقات البعثرى من أبهى تمام . ولنا بحاجة الى أن نقول
ان سبب توفيق الأمدي هنا غير راجع الى مقاييسه فى تخريج السرقات
كمقياس المعنى المخترع ، وما شاكله ، وانما ذلك راجع الى تقليد البعثرى
الواضح ، واكتشاف بعض معانيه ، بحيث أنها أصبحت لاحتياج مفسر
يتأملها الى شيء من الذكاء الخارق !! وما يؤدى اليه هذا الذكاء من
هذلة نقدية ، ومقاييس غير واقعية .

ومهما يكن الأمر ، فقد كان الأمدي نهاية اتجاه واضح ففى
دراسة السرقات . اعنى ذلك الاتجاه الذى بدأ فى القرن الثالث الهجرى
بالتأليف فى السرقات ، وانهى فى أواخر القرن الرابع على يد الأمدي .
وناية ما يميز هذا الاتجاه ، هو أنه اتجاه أدبى ، انصح التمييز ،

أى أنه كان معنيا بالصلات الأدبية ، والتأثير والتأثير ، فى حدود التوجيه العلم ، والاكتمال ، بالإشارة الى مواطن المشرق فحسب ، من غير تركيز على المقارنة ، أو اهتمام بمواطن الأصالة ، كذلك يغلب على هذا الاتجاه نوع من الحرية ، وقلة الاكتراف بالتقسيمات الحرفية ، وما يتصل بها من مصطلحات السرقة ، ، التى لميج بها النقاد المتأخرون .

ومعنى هذا أن هناك اتجاها آخر ، هو الاتجاه الشكلى أو التقريرى فى دراسة السرقات . ويمكن أن نسترجع أنسام هذا الاتجاه فى أواخر القرن الرابع الهجرى ، عند الحاتمى (ت ٣٨٨ هـ) ، وعند أبى هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) وعند ابن وكيع التنيسى (ت ٣٩٣ هـ) ، ثم عند من تلا هؤلاء ، فيما بعد ، كإبن الأثير فى القرن السابع الهجرى .

وأهم ما يميز هذا الاتجاه سيادة التقريرية ، والاستقصاء الدقيق فى السرقات ، وكثرة المصطلحات والحرفيات النظرية . وهى صفات ثابتة لا يكاد يخطئها من يطالع كتابا مثل (حلية المحاضرة) للحاتمى ، أو (المتصف (١) فى الدلالات على شعر المتنبى) .

على أن الجدير بالأهمية هو أن أغلب رجال هذا الاتجاه الأخير قد أعرضوا عن سرقات أبى تمام والبحترى ، وانساقوا فى اتجاه الحركة النقدية الجديدة التى نشأت حول المتنبى . فالحاتمى ، وابن وكيع ، وابن الدهان ، وغيرهم . كانوا من رواد هذه الحركة ، ومن أصحاب التأليف المشهورة فى نقد شعر المتنبى ، لا سيما سرقاته .

(١) انظر : حلية المحاضرة : ج ٢ ص ٤١٨ وما بعدها . (مخطوط كلية الآداب - جامعة القاهرة) .

(٢) انظر : مشكلة السرقات ، ص ١٨٦ .

وعلى أية حال فاننا نستطيع أن نستثنى من نقاد الاتجاه التقريبي
ناقدين اثنين، هما : أبو هلال العسكري في القرن الرابع الهجري
وابن الأثير الجزري في القرن السابع . فهذان النقادان فضلا - فيما
يبدو - الاشتغال بالنقد التطبيقي وقضاياه البارزة ، بما في ذلك قضية
السرقا ، على الاشتغال بنقد المتنبي خاصة فعند هذين الناقدين
في سرقا البعترى ؟

أبو هلال العسكري :

ان حقيقة رأى أبى هلال في السرقا تشغل في أن المعاني الشعرية
مباحة للجميع ، يصح تداولها والاختلاف عليها ، بشرط واحد هو
(١)
أن يثبت الأخذ أصالة في المعنى الذي أخذه . وهذا الرأى هو أساس
تقسيم أبى هلال موضوع السرقا الى فرعين :

الأخذ الحسن ، والأخذ القبيح .

فاما الأخذ الحسن : فهو بطبيعة الحال ، ذلك الذي يشرنا بأصالة
الأخذ . فالشعراء الذين يودون أن يستمروا معاني الآخرين ، لا بد أن
يحققوا فيها شيئا من الأصالة ، كان " . . . يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويزيروها
في محارص من تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوها في حسن
تأليفها ، وجودة تركيبها ، وكمال حليتها ومعرضها ، فاذا فعلوا ذلك ، فهم
(٢)
أحق بها من سبق إليها " .

وأما الأخذ القبيح : فهو بلا شك أخذ المعنى بلا أصالة ، كان " تعتمد
(٣)
الى المعنى نتناولها بلفظه كله أو أكثره ، أو تخرجه في مستعرض مستبحر " .

(١) الصناعتين : ص ٢٠٢

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٠٢

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٠٣

هذا يجعل رأى أبى هلال فى السرقات ، وهو - فى اعتقادنا - رأى موفق الى أبعد حدود التوفيق . ولا يعيب هلال أن وضع أصولا ، واعتكف الى مقاييس . فأصوله مستقيمة ، ومقاييسه مرنة ، وتستريح فنية الأدب من غير تعجر أو حرفة .

على أن الأهم من ذلك كله عند أبى هلال ، هو أنه استطاع أن يكون واقفيا فى نظره تجاه سرقات الشعراء ، بحيث أنه لم يتشدد شأن الأمدى من قبل ، حينما طالب بالمعنى المخترع ، من جانب ، وأغفل أصالة الشاعر اللاحق من جانب آخر . إذن ليس أبو هلال من قبيل الأمدى فى تفهم السرقات ، بل يكاد يكون على النقيض منه ، فهو - كما رأينا - قد أباح المعانى لجميع الشعراء ، بل أكد أن الشاعر المتأخر إذا أثبت أصالته فى معنى من المعانى ، كان يضيف إليه جديدا فى أى جانب من جوانبه - كان أولى بهذا المعنى ، وأحق به من الشاعر المتقدم .

وإذا كان ما يمتنا هو موقف أبى هلال من سرقات البهترى - فائنا نقول أن هذا الموقف جزئ لا يتجزأ من نظرية أبى هلال فى السرقات ، أى أن أبا هلال نظر الى أخذ البهترى من خلال مقياسه : (حسن الأخذ) ، و (قبح الأخذ) .

وبطبيعة الحال جاء غالب ما أخذه البهترى ، تحت المقياس اللائق به ، أى حسن الأخذ . غير أن هذا لا يعنى أن أبا هلال لم يثبت للبهترى شيئا على المقياس الآخر . بل لقد أثبت له على مقياس (قبح الأخذ) ما مقداره ثلاث أبيات .

وعينما نوقب تطبيق أبى هلال عن كسب ، نجد أن الرجل لسم يكتف بسرد الأبيات ، والتنبيه على مواطن السرقة فحسب ، بل تكلف

هكذا استقامت نظرة أبى هلال الى موضوع السرقات ، نظريا وتطبيقا .
فهم بهذه النظرة القويمة ، التى تقم على المقارنة ، والتعرف على
مواطن الأمانة أو عدمها فى كل بيت - قد استطاع أن يسد تلك
الثغرة التى دائما كانت قائمة من قبل ، خاصة عند المؤلفين فى
السرقات ، وعند الأمدى .

وفى اعتقادنا أن أبا هلال لو كان من أولئك النقاد الذين كان يعينهم
التخصص فى سرقات البحترى ، والتأليف المتقل فيها ، لكان عمله هو
العمل الذى عليه العمل فى الكشف عن أصالة شاعرنا ، وتعريفنا تعريفنا
موضوعها بما للبحترى ، وما عليه فى هذا المجال .

ابن الأنسير :

أما ابن الأنسير ، فعلى الرغم من تفهمه الجيد لتبعية السرقات ، وتأكيده
على أنه لا يمكن للتأخر أن يستغنى عن الأول - ^(١) فانه قيد نفسه بنظرية
جد معقدة فى السرقات . وسر تعقد هذه النظرية ، هو فكرة التقييمات ،
والمصطلحات التى ابتكرها هذا الناقد .

فالسرقعة فى نظره تنقسم الى ثلاثة أقسام :

(٢)

الأول : النسخ : وهو أخذ اللفظ والمعنى من غير تصرف .

(٣)

الثانى : السخ : وهو معنى أخذ بعض المعنى .

الثالث : المسخ : وهو معنى قلب الصورة الحسنة الى صورة قبيحة . والقسم

كما يقول ابن الأنسير : " تقتضى أن يقرن اليه ضده ، وهو قلب الصورة

(٤)

القبيحة الى صورة حسنة .

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٣١٩

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٠

(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٤

(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٩٠

على أن ابن الأثير قد أعاد النظر في هذه الأقسام الثلاثة ، فما لبثت
(١)

أن أضاف إليها قسمين آخرين هما :

الأول : أخذ المعنى مع الزيادة عليه .

الثاني : عكس المعنى إلى ضده .

ولا تقتف نظرية ابن الأثير في المراتب عند هذه الحدود ، فبعض
هذه الأقسام الكبيرة يتفرع إلى شعب صغيرة ، أو أضرب ، على حسب
تعبير المؤلف . فالنسخ يتفرع إلى ضربين هما :

١- أخذ المعنى واللفظ ، أو ما يسميه ابن الأثير وقوع الحافس على
(٢)

الحافس .

(٢)

٢- أخذ المعنى وأكثر اللفظ .

وكما تشعب (النسخ) إلى هذين الضربين ، نراه يقول عن (السخ)

أنه ينقسم إلى اثني عشر ضربا ، لكنه لم يذكر إلا أحد عشر ضربا فقط هي :

(٤)

١- أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ، ولا يكون هوأياه .

(٥)

٢- أن يؤخذ المعنى مجردا من اللفظ .

(٦)

٣- أن يؤخذ المعنى ويسيرا من اللفظ .

(٧)

٤- أن يؤخذ المعنى فيعكس .

(٨)

٥- أن يؤخذ بعض المعنى .

(٩)

٦- أن يؤخذ المعنى فيزاد عليه معنى آخر .

(١٠)

٧- أن يؤخذ المعنى فيكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى .

(١١)

٨- أن يؤخذ المعنى ويميل سبكا موجزا .

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٠

(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٤

(٦) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨

(٨) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٦

(١٠) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٤

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٢٢

(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٣

(٥) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٦

(٧) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٤

(٩) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٩

(١١) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٧

(١)

٩- أن يكون المعنى عاما فيجعل خاصا . أو خاصا فيجعل عاما .

١٠- زيادة البيان مع المساواة في المعنى ، وذلك بأن يؤخذ المعنى فيضرب
(٢)

له مثال يوضحه .

١١- اتحاد الطريق واختلاف المقصد " وهو أن يسلك الشاعران طريقا

واحدة ، فتخرج بهما الى موردين ، أو روضتين ، فهناك يتبين

(٣)

فضل أحدهما على الآخر .

هذا هو هيكل نظرية ابن الأثير في السرقات، وهذه هي

خطوطها البارزة . وعلى الرغم من أننا لا نكتم إعجابنا بابن الأثير من حيث

محاولته الجادة في التعمق في بحث مشكلة السرقات - فنعرض فـي

شكل مريب ازاء هذه التقسيمات الكثيرة ، وما يتفرع عنها ١١ إذ لا نظـم

أن نظرية مثل نظرية ابن الأثير هذه ، تخدم قضية النقد ، أو تصاعف

الناقد في تمييز الأمانة والتقليد ، واستجلاء صور الجمال والقبح نـسـي

الشعر . لا سيما إذا عرفنا أن ابن الأثير اعتمد في رسـومـه تلك على التفكير

الصقلي الجاف ، بل بالسخر في هذا الجانب الى حد أنه استوحى أصول

المنطق ، خاصة في ذلك القسم الذي سماه بـ (المسخ) ، وعرفه

بأنه قلب الصورة الحسنة الى صورة قبيحة ، وأن القسمة تقتضى أن يقرن

اليه غده ، وهو قلب الصورة القبيحة الى صورة حسنة . ففي مثل

هذا الموقف يتضح أن هدف ابن الأثير ، هو أن يستقيم المقياس

النقدي في الذهن قبل أن ينطبق على الشعر .

هذا عن هيكل نظرية ابن الأثير الخارجي ، أما المقاييس الداخلية

التي التجأ اليها ، فالحق أنه ليس فيها ما يوحى بالجدة ، أو التخلص

من أسار التقليد على الأقل . والسبب هو أن غالب مقاييس هذا الناقد يمكن

المودة بها الى السابقين من غير كبير عناء .

هناك جانب واحد عند ابن الأثير ، يمكن أن يوصف بأنه جديد .
 ذلك هو الضرب الحادى عشر والأخير من ضرب (السخ) . وهو
 سمى بـ (اتحاد الطريق واختلاف المقصد) . فقد مثل له ابن الأثير
 بقصيدة أبى تمام فى رثاء طفلين ، وقصيدة أبى الطيب المتنبى فى رثاء
 طفل (١) . فكل الشاعرين ورد موضوعا واحدا ، وسلك طريقا واحدا ، وإن اختلفا
 بعد ذلك فى كيفية تناول الموضوع وطلاجه .

هذا الملاحظ هو الشيء الجديد عند ابن الأثير ، إذ لم تعرف نقدا
 قبله ، اتخذ من طبيعة الموضوع الذى يتناوله شاعران مجالا للسرقات
 أو الكشف عن معالم التأثير والتأثير ، ثم ما يؤدى اليه مثل هذا البحث
 من موازنة فنية راقية بين قصيدتين من الشعر ، وليس بين بيتين كما هو
 المعتاد عند سائر نقاد السرقا .

ولا شك أن هذه الفكرة الجديدة التى توصل اليها ابن الأثير ، فكرة
 قيمة ، وهى بعد جدية بالثناء والاعجاب ، بل أنها الفكرة التى كان يجب
 أن تسيطر على دراسة السرقا منذ البداية ، كما يقرر ذلك بعض
 الباحثين (٢) .

على أن الذى يهمنا الآن ، هو سرقا البحتى عند ابن الأثير . فتحت
 أى المقاييس كان يوردها الرجل ؟

الحقيقة أن موقف ابن الأثير من البحتى كان موقفا متحفظا ، يشعرنا
 برغبته فى الانصاف ، والبحث الموضوعى . فقد أدج ابن الأثير كـ
 سرقا البحتى ، تحت القسم الثانى من أقسام السرقا (السخ) ، ذلك

(١) انظر المثل السائر ج ٣ ص ٢٦٥ - ٢٦٦

(٢) سوف نعالج ما يتعلق بالبحتى فى فصل الموازنات .

(٣) انظر: مشكلة السرقا ، ص ١٣١

القسم الذى بلغت ضروبه كما رأينا أحد عشر ضربا . وهذا القسم من أفضل أقسام السرقات عند ابن الأثير ، ومن أقربها إلى الأصالة والتجويد الفنى .

أما حينما نتوغل فى هذا القسم من السرقات ، ونتتبع سرقات البهسترى حسب ضروب (السلع) وفروعه الدقيقة ، فأننا نجد أن سرقات البهسترى تأتى على هذا النحو :

- (١)
الضرب الأول : ويدخل تحته بيتان .
- (٢)
الضرب الثالث : ويدخل تحته ثلاثة أبيات .
- (٣)
الضرب الخامس : ويدخل تحته بيتان .
- (٤)
الضرب السادس : ويدخل تحته بيتان .
- (٥)
الضرب السابع : ويدخل تحته بيتان .

فالضرب الأول ، والخامس ، والسادس ، والسابع ، كلها توحى بأصالة البهسترى فيما أخذه ، سواء كانت هذه الأصالة فى أخذ المعنى بتصرف ، كما فى الضرب الأول ، والخامس والسادس ، أو كانت هذه الأصالة فى تهذيب الأسلوب ، كما فى الضرب السابع .

أما الضرب الثالث فهو الذى يجب أن يستثنى ، إذ ليس فيه شىء من الأصالة ، فتعريفه كما مر بنا هو (أخذ المعنى وسيير من اللفظ) .

وما جاء به ابن الأثير للبهسترى تحت هذا الضرب ، لا يعدو ثلاثة

أبيات هى : —

-
- (١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٣٥ — ٢٣٦
 - (٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨ — ٢٣٩
 - (٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٧ — ٢٤٨
 - (٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥١
 - (٥) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٥ — ٢٥٧ .

(١)

قول البحتري :

فوق ضعف الصغير ان وكل الامر

اليه ودون كيد الكبار

أخذه من قول أبي نواس :

لم يخف من كبر عما يراد به

من الأمور ولا أزي من الصغير

(٢)

وقول البحتري كذلك :

كل عيد له انقضاء وكفى

كل يوم من جوده في عيد

أخذه من قول علي بن جبلة :

للميد يوم من الأيام منتظر

والناس في كل يوم منك في عيد

(٣)

وقول البحتري أيضا :

جناد حتى أفنى السؤال غلما

باد منا السؤال جناد ابتداء

أخذه من قول علي بن جبلة :

أعطيت حتى لم تدع لك سائلا

ويدأت ان قطع العفاة سؤالا

فهذه الأبيات الثلاثة هي التي جاءت تحت الضرب الثالث ، وبسببها

علق ابن الأثير قائلا عن البحتري : " وقد اقتضح البحتري غايصة

(١) المثل المأثور : ج ٣ ص ٢٣٨

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨

(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٩

(١)

الافتتاح هذا على بسطة باعه في الشعر ونظاه عن مثلهما .

وعلى أية حال ليست هذه هي المرة الأولى التي يتضح فيها تقليد البعثرى لبعض الشعراء تقليدا يعزوه شئ من الأصالة ، والأممسان في التصوير الفني . فقد أشرنا الى شئ من هذا القبيل في قائمة الأمدي ، كما رأينا شيئا من ذلك عند أبي هلال .

وبعد ،

ان دل فصل السرقات هذا على شئ ، فانما يدل على أن البعثرى كان شاعرا كغيره من كبار الشعراء الذين أظهر ما يميزهم هو الاعتماد الأساسي على مواهبهم الخاصة . وإذا كانت طبيعة الإبداع الشعري ، وتلك الشاعر بأن يفيد من الشعراء السابقين ، وأن يكون لنفسه أطارا شعريا من تراثهم - فقد كان البعثرى كذلك . ان اتضحت لنا افادته وتأثره بكثير من الشعراء . على أن أهم ما يميز افادة البعثرى من سابقيه ، انما هو (الأصالة الفنية) ، ففى الدالبع الواضح في غالب ما أخذته وتأثر به ، بل هذه هي الحقيقة الماطمة التي لازمتنا بداية هذا الفصل الى نهايته . هذا رغم الظلام الكثيف الذى أحاط بمشكلة سرقات البعثرى ، وعقد أسباب الوصول الى تفهمها . سواء أكان ذلك نتيجة التحصب على البعثرى كما في مؤلفات القرن الثالث الهجرى التي ادعت سرقاته من أبهى تمام ، وبالشك في ذلك ايما بالغة !! أو كان ذلك نتيجة لاضطراب مقاييس السرقات ، والتواثيا بعدها عن واقع الشعر ، كما رأينا ذلك عند الأمدي على سبيل المثال .

ومع أننا لا ننكر أن دراسات قدامى النقاد لسرقات البعثرى ، ربما كشفت بين الحين والحين عن بعض جوانب من تقليد البعثرى الفج ،

أو تأثره المنفرد ببعض الأبيات من غير تحقيق قدر يذكر من الأصالة -
مع ذلك فإن مثل هذه الجوانب إذا لم يمكن تفسيرها على أنها
ضروب من التشابه والاتفاق ، ظهرت تحت وطأة قيود الابداع ، وما يحيط
به من ظروف الثقافة والبيئة فإن لها ما يبررها من واقع طبيعة الشاعر
وهي طبيعة انسانية تنطوي على الضعف الذي يبعدها عن أبسط
صور الكمال .

الفصل الثانى

(الموازنات الأدبية)

تمهيد :

تعتبر الموازنة بين شيئين مظهرا من مظاهر فصح العقل الانسانى وتطوره . وقد كانت الموازنات وما زالت أصلا من أصول البحث العلمى ، يعتمد عليها فى البحث والدراسة ، والتعرف على حقائق الأشياء .^(١)

واذا كانت الموازنات على هذا المستوى من الموضوعية بحيث ثبتت جدواها فى ميدان العلم ، فانها فى ميدان الأدب ، تعد وسيلة من أنجع الوسائل فى تقويم النحى الأدبى والتعرف على خصائصه الفنية . على أن الموازنة فى الميدان الأدبى لا تتاح لكل ناقد ، فلا بد لمن أراد أن يكون حكما بين شاعرين ، أو بين عصرين من عصور الأدب ، أو فنين من فنونه ، أو ظاهرتين من ظواهره . . . أن يكون من أولئك الذين بلغوا فى فهم الأدب درجة قصوى ، وأصبح له فى النقد ملكة فنية تعصم حكمه من الأهواء . بل قد نذهب الى أكثر من ذلك ونقول ما قاله بعض المعاصرين : ان الموازنة القيمة هى " الطريقة التى يثبت بها المرء أنه قد أصبح ناقدًا " .^(٢)

طبيعة الموازنات فى النقد العربى :

شهد نقدنا العربى لونين من ألوان الموازنات ، اللون الأول : لون بسيط ، وساذج فى أصوله العامة ومقاييسه النقدية . وهذا اللون هو المؤلف الغالب على النقد العربى فى أكثر عصوره . ومن أمثلة هذا اللون من الموازنات ، تلك الموازنة المشهورة التى تنسب الى أم جندب الطائية فى العصر الجاهلى .

(١) انظر : أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، ص ٢٨٠
(٢) انظر : الموازنة بين الشعراء ، د . زكى مبارك ، ص ٦
(٣) انظر : تاريخ النقد الأدبى ، د . احسان عباس ، ص ١٥٧

وخلاصة هذه الموازنة : أن علقمة بن عبدة (الفحل) وامراً القيس
تفازعا في الشعر ، حيث ادعى كلاهما أنه أشعر من صاحبه ، ولما رضيها
بحكومة أم جندب زوج امرئ القيس ، قالت لهما : قولا شعرا على روى واحد
وقافية واحدة ، تصفان فيه الخيل ، فأنشدها . . . فقالت لامرئ القيس :
علقمة أشعر منك ، قال : وكيف ذاك ؟ قالت لك قلت :

فللسوط الهوب والساق دوة

وللزجر منه وقع أخرج مـنـذب

فجهدت فريك بسوطك ، ومرتبه بساقت . وقال علقمة :

فادر كمن ثانيا من عنانـه

يمر كسر الراح المتحلبـب

فادرك طرديته وهو ثان من عنان فرسه ، لم يضربه بسوط ، ولا مره بساقه
(١)
ولا زجره .

وهي الرزم مما يثار أحيانا من جدل حول هذه الموازنة ، وما يقال نسي
دقة مقاييمها النقدية ، بحيث أدى ذلك بالهمز إلى الذك في نسبتها
(٢)
إلى العصر الجاهلي - فأننا نراها موازنة بدائية ، وليست جديرة بأرقى
من ذلك العصر الضارب في القدم .

وتحليل ذلك هو أن هذه الموازنة ، لا تقم إلا على مناقشة معنى واحد ،
أو فكرة واحدة ، من غير مراعاة لأوجه التشابه والتباين في سائر ما قال
الشاعرين ، وما يمكن أن يقوم على ذلك من أحكام نقدية أشمل وأعمق من ذلك
الحكم . بل إن الحكم النقدي الوحيد في هذه الموازنة ، يمكن أن يشي
بعقلية الناقد ، ويدل عليها ، فقد انحصر الحكم في المعنى ، وفي الزاوية
العملية منه ، وفي هذا ما فيه من الدلالة على السفل البدائي الذي تهمسه
المتفحمة قبل أن يهيمه الفن .

(١) انظر : الشعر والشعراء : ج ١ ص ١٤٥ - ١٤٦

(٢) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه أحمد إبراهيم ، ص ٢١ - ٢٢

وإذا كانت هذه الموازنة تعد أنموذجاً فريداً من موازنات العصر الجاهلي ، فإن هذا اللون البسيط من الموازنات لم يطرأ عليه كبير تطور فيما بعد .

فعلى الرغم من كثرة الموازنات وتنوعها في العصر الأموي ، بحيث كانت في الأغراض ... وفي قصيدتين اتحدتا في الموضوع والوزن والروي ، وفي بيتين قبلا في غرض واحد ، فذاع أحدهما وسار ، وسكن الآخر وخمسه ، وفي نوعين متميزين من القول كالرجز والقصيد ، وفي منزلة الشاعرين وأيسر (١) يوضعان .

على الرغم من ذلك كله فقد ظلت أسس الموازنة ومناهجها وأساليب تحليلها ، كما هي في العصر الجاهلي ساذجة بسيطة ، وإذا كان لابد من تقرير نوع من التطور لحق بفن الموازنات في العصر الأموي ، فأنما ذلك يكاد ينحصر في تعدد الصور والأنواع ، وهذا تطور في (الكم) لاني (الكيف) .

ونستطيع أن نقول مثل هذا القول ، في غالبية موازنات العصر العباسي ، تلك الموازنات التي أجراها النقاد بين بشار بن برد و(٢) مروان بن أبي حفصة ، وبين مسلم بن الوليد وأبي العتاهية ... السخ فبذمة الموازنات وما شاكلها ظلت - شأن الموازنات السابقة - فقيرة فسي أسسها ومناهجها . وبالجملة فإن هذا اللون البسيط من الموازنات هو اللون القائم على المفاضلة بوحى من الطبيعة وحدها دون تحليل (٣) واضح .

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه أحمد إبراهيم ، ص ٢١ - ٢٢
(٢) انظر ، أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، ص ٢٨١
(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د. احسان عباس ، ص ١٥٧

أما اللون الثاني فهو الموازنة المنهجية القائمة على مقياس قويم ،
وأسس نقدية مستقيمة من التحليل والتعليل . هذا الى جانب الخططة
الموسعة التي تراعى الألفاظ والمعاني والموضوعات الشعرية .
وتعتبر موازنة الأمدى مثلا مشروفا ، بل وحيدا لهذا اللون المتطور من
الموازنات ، فهي منهجية الواضح ، وخصائصها الفنية المتميزة غاية ما بلغه
فن الموازنات الأدبية من تطور ، إذ لم يعرف نقادا بعد الأمدى حاول
(١)
أن يقدم جديدا في هذا المضمار ، أو يفحو نحو الأمدى على الأقل .
وربما لا نبالغ حينما نقول ان موازنة الأمدى كانت طفرة غريبة في هذا
الفن النقدي ، بحيث أصبح ما تلاها من موازنات مجرد أوصاف عارضة
(٢)
وتكرار لما قال السابقون .

(١) سوف يدور قسم كبير من هذا الفصل حول موازنة الأمدى ،
(٢) انظر : النقد الشعري عند العرب ، د ، محمد مندور ، ص ٣٤٣ ،

البحتري والموازنات

١- الموازنة بين أبي تمام والبحتري :

لعل النقد المبرسي لم يعرف شاعرين طال حولهما النزاع ، واشتد الخلاف مثل أبي تمام والبحتري ، وربما لم يعرف أيضا شاعرين شغلا حيزا من النقد مثل هذين الشاعرين . فطالما تحدث النقاد عن مذهبي أبي تمام والبحتري وطريقتيهما في صياغة الشعر . ولطالما تحدثوا كذلك عن ألفاظهما وحظهما من البلاغة ، وعن معانيهما وحظهما من الابداع وكان آخر ~~مطالع~~ من النقد المبرسي حول هذين الشاعرين ، هو الموازنة الأدبية بينهما .

أ - الموازنات البسيطة :

ان قسما كبيرا من موازنات القرن الثالث الهجري التي أجراها النقاد بين أبي تمام والبحتري - يدخل تحت ذلك اللون البسيط من الموازنات ذلك اللون الذي تحدثنا عنه قبل قليل . وعلى أية حال فانه يغلب على الظن أن كثيرا من موازنات القرن الثالث ، خاصة بين أبي تمام والبحتري ، قد ذهب فيما ذهب من التراث . ذلك أن ما بين أيدينا الآن من هذه الموازنات قليل جدا ، لا يتناسب مع طبيعة الحركة النقدية في القرن الثالث الهجري ، ولا يمثل تلك الفئات المتعددة التي شاركت في نقد الشاعرين .

موازنة المبرد :

تعد موازنة محمد بن يزيد المبرد من أقدم الموازنات بين أبي تمام والبحتري فقد روى أبو بكر الصولي أن عبد الله بن المعتز قال : " جاني محمد بن يزيد المبرد يوما ، فأقضنا في ذكر أبي تمام ، وسأله عنه وعن البحتري ، فقال : لأبي تمام استخراجات لطيفة ، ومعان طريفة لا يقول مثلهما البحتري ، وهو صحيح الخاطر ، حسن الانتزاع . وشعر البحتري أحسن استواء . وأبو تمام

يقول النادر والبارد ، وهو المذهب الذى كان أعجب الى الأصمعى .
(١)
وما أشبه أبى تمام إلا بنائس يخرج الدر والخشبة . ثم قال : والله
ان لأبى تمام والبحترى من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد
(٢)
فيه مثله .

وفى موازنة المبرد هذه قدر كبير من الدقة والتركيز . وربما يساورنا
شىء من العجب أن تصدر موازنة كهذه من رجل نحوى كالمبرد . ولكن
عجبنا سرعان ما يزول اذا علمنا أن المبرد كان من أشهر نعاة القرن الثالث الهجرى
الذين اتصلوا بالنقد والبلاغة . وفى كتابه (الكامل) كثير من المباحث
النقدية والبلاغية التى تكشف عن ذوق أبى مرفف ، وحسن استعداد
(٣)
للمبحث فى دقائق فن الشعر .

على أننا قد لا نعلم المبرد حينما نقول عن موازنه هذه ، انها جهد
الذاكرة وليست جهد العناية التى تنم عن اتصال المبرد الحقيقى بنمصر
البحترى وأبى تمام . وفى هذه الموازنة لا نقف على أكثر من تلخيص
أبرز الخصائص الفنية التى تفتتت عنها قرائح نقاد القرن الثالث الهجرى ،
وهى تلك الخصائص التى طالما ردها المتخصصون حول الشاعرين .

فالاستدار أبى تمام مثلاً على المعانى ، وتعمقه فى طلبها من أوضح
مزاياه الفنية ، ومن أكثر القضايا المطروقة فى شعره . وتفضيل جيد أبى
تمام على جيد البحترى قضية قديمة هى الأخرى ، بل انها تنسب
الى البحترى فى قوله عن أبى تمام : " جيده خير من جيدي ، وديسى"
(٤)
خير من رديئه . " وخذ على هذا النحو سائر القضايا البارزة فى هذه

(١) الخشبة : واحد الخشب ، وهو خرز أبيين .

(٢) أخبار أبى تمام : ص ٩٦ - ٩٧

(٣) انظر : المبرد ودراسة كتابه (الكامل) ، أبو الحسن الخطيب ، ص ٤١٢
وما بعدها .

(٤) أخبار البحترى : ص ٥٧

الموازنة ، مثل ، استواء شعر البحتري ، وخلط أبى تمام بين الجيد والردى ، فى شعره .

ومهما يكن الحال فان الجانب الحقيق بالاعجاب فى هذه الموازنة ، هو محاولة المبرد الجادة فى أن يكون مضمنا وموضوعيا فى توزيع عناصر الابداع على الشاعرين ، كما اثرت من النقد . وهذا جانب يجب ألا يستهان به خاصة فى القرن الثالث الهجرى ، الذى قلما علت فيه نفقة الانصاف .

موازنة عبد الله بن المعتز :

ومن الموازنات البسيطة ما نجده عند عبد الله بن المعتز فى قوله من أبى تمام والبحتري : " البحتري لا يكاد يغلط لفظه ، وانما ألفاظه كالمسسل حلوة . فاما أن يشق غبار اللئاسى فى الحذف بالمعاني والحاسن فهيمات بل يفرق فى بحر . على أن للبحتري المعانى الخزية ، ولكن أكثرها ^(١) ماشون من أبى تمام ، ومسروق من شعره " .

وفضلا عن أن ابن المعتز شأنه هنا شأن المبرد من قبل ، من حيث أن كلاهما لم يأت بجديد فى الموازنة - فان ابن المعتز يمتاز عن المبرد بالتصصب السافر لأبى تمام ضد البحتري .

فابن المعتز اعترف فى بداية الأمر بقدرة البحتري على صياغة المعانى الخزية ، إلا أنه سرعان ما تنكر لهذه الفضيلة الفنية ، حينما زعم أن أكثر معانى البحتري الخزية مسروق من أبى تمام . ولا شك أن مثل هذه الاحالة على قضية السرقات ليست أكثر من تبرير حكم نقدى قائم على النيف !! فمن ياترى هذا الذى يعتقد فى أن أكثرية معانى البحتري الخزية تفتقر إلى

الأصالة الشخصية ١٩ لقد بينا حقيقة هذا المبنى النقوى في فصل
السرقا . بل ان فصل السرقا كله صفحات ناطقة بأصالة البحترى،
يمتلى فى ذلك ما أخذه من أبى تلم ، وما أخذه عن سائر الشعراء الآخرين .
وان كانت أصالته فيما أخذه عن أبى تلم ، تهدر - فى اعتقادنا - أوضح بكثير
من أصالته فيما أخذه عن سائر الشعراء .
والخلاصة ان ابن المعتز فى هذه الموازنة ، لم يصنع أكثر من الابانة
عن جلفه وميله الى أبى تلم .

موازنات أبي بكر الصولي :

ان أول ما يثير الانتباه في موقف الصولي من أبي تمام والبحترى ، هو كتاباه المشهوران : كتاب (أخبار أبي تمام) ، وكتاب (أخبار البحترى) . ففي هذين الكتابين قال الصولي كل ما عنده عن الطائيين كما كشف عن حقيقة رأيه فيهما .

ويغيب الينا أن القاء الضوء على هذين الكتابين ، والتعرف على الظواهر البارزة فيهما ، أمران لازمان لأي باحث يرمى الى قول كلمة موضوعية في حقيقة موقف هذا الناقد من الطائيين .

والظاهرة الأولى في كتاب (أخبار أبي تمام) ، هي ذلك الثناء المفرط على شاعرية أبي تمام ، وتفضيله إياه تفضيلاً مطلقاً ، خاصة على من جاء بعده من شعراء . مثل قوله : " هو رأس في الشعر ، مبتدئ لهذا السب سلكه كل محسن بعده ، فلم يهلكه فيه حتى قيل مذهب الطائي ، وكل حاذق بعده ينتسب إليه ، ويقضى أثره " . وعلى نحو قوله أيضاً : " ومن تبحر شعر أبي تمام وجد كل محسن بعده لا ثدا به ، كما أن كل محسن بعد بشار لا ثذ بشار " . وعلى حد قوله أيضاً : " لو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة ، لوجب أن يصرف عن أبي تمام ، لثروة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه " .

ففي آراء الصولي هذه ، وما شاكلها ما أضر بنا عن ذكره ، ما يكشف عن مدى اقبال الصولي على أبي تمام اقبالا يفوق حد الوصف ، بحيث يمكننا أن نقول ان أبا تمام ملك على الصولي نفسه ، وحجب بصيرته عن كل شاعر آخر .

(١) أخبار أبي تمام : ص ٢٧

(٢) أخبار أبي تمام : ص ٧٦

(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٠

والى جانب ظاهرة التثنية المفرط على شاعرية أبى تمام ، نرى ظاهرة ثانية تتضح فى هجم الصولى المصروف على نقاد أبى تمام . فهو مثلاً يقول : " وإذا كان أحدهم ساقطاً خاملاً ، ألف فى أبى تمام كتباً ، واستغوى عليه أقواماً ، ليعرف بخلاف الناس ، وليجرى له حظ فى الزيادة ، ومكسب بالخطأ " . وعلى نحو قوله كذلك : " ولكنه (يعنى أبى تمام) منى بمن لا يعرف جيداً ، ولا ينكر رديئاً إلا بالادعاء " . الى آخر هذه السمات المرسلة على نقاد أبى تمام التى لاتعنى عند التحقيق ، أكثر من أن تعصب الصولى لأبى تمام يعادل تعصب أولئك النقاد ضد أبى تمام ، وهذا إذا لم يفق تعصب الصولى تعصب أولئك .

وإذا تجاوزنا ظاهرتى التفتى بشاعرية أبى تمام ، والتهجم المصروف على ناقديه ، التقينا بظاهرة ثالثة ، تتمثل فى محاولة تخريج أخطاء أبى تمام بطريق ملتوية . فهو يقول مثلاً : " كما أنه قد عاب العلماء على امرئ القيس ومن دونه من الشعراء القدماء والمحدثين ، أشياء كثيرة ، أخطأوا الوصف فيها ، وغير ذلك مما يطول شرحه ، فما سقطت مراتبهم ، فكيف خص بذلك أبو تمام وحده لولا شدة التعصب عليه " .

وأقل ما يمكن أن يقال فى كلام الصولى هذا أنه تبرير لأخطاء أبى تمام ، ولكنه تبرير يقوم على مغالطة منطقية ، هى قياس الخطأ على الخطأ .

هذه ملامح بارزة من كتاب (أخبار أبى تمام) ونعتقد أن فهم الكفاية من حيث الدلالة على مبلغ تعصب الصولى لشاعره ، ودفاعه عنه بكل وسائل الدفاع الممكنة ، حتى لو كانت تلك الوسائل هى الهجوم

(١) أخبار أبى تمام : ص ٢٨

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٨

(٣) المصدر نفسه : ص ٣٢

السافر على النقاد ، أو الخداع والمغالطة في مناقشة الأخطاء والعيوب .

والسؤال الآن هو : هل هذه الصورة العامة التي عرفناها عن (أخبار أبى تمام) هى الصورة نفسها التى يمكن تنطبع فى ذهن من يقرأ (أخبار البحتري) ؟

لا شك أن قارئ (أخبار البحتري) سوف يصاب بخيبة أمل شديدة ، حينما يحاول أن يلصق فيه شيئاً من صنيع الصولى فى (أخبار أبى تمام) .

وإن أول ما يفتقده قارئ (أخبار البحتري) هو تلك الروح الدفاعية التى تغلب على الصولى ، حينما يتحدث عن أبى تمام ، أو شعره ، أو نقاده . فليس فى (أخبار البحتري) إذن أدنى مظهر من مظاهر الحماسة الصولية ، وإنما فيه حشد وافر من أخبار البحتري مع الخلفاء ، أروع الكتاب ، وأخبار متفرقة ، ثم ما يتصل بذلك من الصبغ والمجون .

أما ما يتعلق بشعر البحتري وحقائق النقد حوله ، فهو شئ قليل فى هذا الكتاب ، اللهم إلا إذا استثنينا تلك الأخبار التى تدين البحتري بتقديم أبى تمام عليه ، واستاذيته له ، فمثل هذه الأخبار كثيرة . ولا غرو فى ذلك فقد اجتلبها الصولى من (أخبار أبى تمام) وزج بها فى كتاب (أخبار البحتري) ، لا لكى يكشف جوانب من عمقيرة البحتري ، وإنما لكى يخلص أعاليه الفنية ، ويقدم أباً تمام عليه .

وهذه الأخبار التى تدور حول البحتري وصلته الفنية بأبى تمام ، هى

- (١) انظر : أخبار البحتري : ص ٨٣ وما بعدها .
- (٢) انظر : المصدر نفسه : ص ١١٢ وما بعدها .
- (٣) انظر : المصدر نفسه : ص ١٢٠ وما بعدها .
- (٤) انظر : المصدر نفسه : ص ٥٥ . وانظر أخبار أبى تمام : ص ٥٩ .

التي تسرت فيما بعد الى أبى الفتح الأصفهاني ، فانخدع بها وتصور على
(١)
ضوئها مذهب البهتري كما نهيئنا الى ذلك في مذهب البهتري .

ومع أننا نشك في صحة هذه الأخبار مما وضع على لسان البهتري ، وأبان
عن تبعية لأبى تمام ، مع هذا فنحن لانستطيع في هذه الأخبار أو نقدها
نقدًا تاريخيًا ، لأن كتب الصولى هي مصدرها الأول ، وإن أخذها منافهسة
وسجلها في كتبه . ولكن يكفى أن الرجل كان يسجل كل ما يسهل
الى أذنيه ، من غير أن يهدي أى لون من ألوان الحذر ، أو الاحتياط تجاه
هذه الأخبار .

وهل شؤ ما تقدم يمكننا أن نقول أن موقف الصولى بين الضائين لم يكن
موفقًا منصفًا أو عادلاً . فقد استأثر أبو تمام بروح الصولى ومثله ، استأثر
بذوقه ، ودفاعه عنه ، وهجومه على نقاده .

أما البهتري فلم يكن نصيبه من الصولى إلا أخبار اللغو والعجون ، والكشف
عن مواطن الضعف الانساني في شخصه لا في فنه . ولت الصولى وقصف
مع البهتري عند هذا الحد ، ولم يتجاوز ذلك الى الميث بأصواته ،
وإدائته بالتبعية لأبى تمام .

وإذا كان هذا هو الاطار العام الذى تحرك فيه الصولى بين أبى
تمام والبهتري - فما أجدر الموازنات التي أجراها بين الشاعرين ، أن تكون
مناثرة بما في نفسه من هوى ، وما يكته لأبى تمام من تعصب .

لم يفرد الصولى للموازنات فصولاً خاصة ، وإنما كان كثيره من نقاد القرن
الثالث الهجرى ، يعرض لها بعض الأحيان في سياق حديث من الأحاديث .
وربما خلط حديثه في الموازنات بحديثه في السرقات .

(١) انظر : ص ٥٣ من هذا البحث .

ومن أبرز موازنات الصولى التى وقفنا عليها قوله : " ولا أعرف أحدا بمسند أبى تمام أشعر من البحتري ، ولا أفصح كلاما ، ولا أحسن ديباجة ، ولا أتم طبعها ، وهو مستوى الشعره حلو الألفاظ ، مقبول الكلام ، يقع على تقديمه الإجماع . وهو مع ذلك يلون بأبى تمام فى معانيه . فإى دليل على فضل أبى تمام ورياسته يكون أقوى من هذا " .^(١)

وفى اعتقادنا أن هذه الموازنة من أفضل النماذج التى يمكن أن تعكس لنا موقف الصولى الآلف الذكور . فهى تنطوي على التواء منطلقه العقلى ومخالفاته المكشوفة فى تفضيل أبى تمام . فبعد أن عدد الصولى جملة من عناصر إبداع البحتري ، مثل : فصاحة الكلام ، وحسن الديباجة ، وتمام الدابع ، واستواء الشعر الخ - أوحى إلى القارئ من طرف خفى بأن أولئك جملة لا قيمة له ، مادام أن البحتري يلون بأبى تمام فى معانيه . ورغم أنه ليس ثمة علاقة بين ما يمكن أن يتأثر به البحتري من معانى أبى تمام ، وهذه العناصر البحترية الخاصة ، فقد انتهى الصولى إلى تقديم أبى تمام ورياسته . وهكذا تنتهى الموازنة وهى أشبه ما تكون بضرب غريب من البناء المنطقى ، مقدماته فضائل البحتري ، ونتيجته تفضيل أبى تمام ١١

وربما عرض الصولى للموازنة التطبيقية فى سياق حديثه عن المرقسات . فقد وزن بين قول أبى تمام :

يستنزل الأمل البعيد بهشيره

بشرى الخيلة بالريح المضدق

وكذا السحاب قلما تدعو إلى

محروفا الرواد مالم تبـ

وبين قول البحترى :

كانت بشائكه التي ابتعدت

بالبحترى ثم اقتبلنا بعده النقص

كالمنزلة استويقت أولى مخيلته

ثم استهلكت بنزير تابع الديس

وكان حكم الصولى بين قول أبى تمام ، وقول البحترى هو أن البحترى ،
جهرى على نسق أبى تمام " . . . فاحتذى معانيه واقتصبا ، فجذبته
المعاني واضطرته الى أن حكى لفظه فى هذا ، فصار يشبه لفظ
أبى تمام ، ولفظ البحترى فى أكثر هذه أسهل " .
(١)

وعلى الرغم من أن الذوق الأدبى يقف الى جوار الصولى فى حكمه
هذا ، فان مثل هذه الموازنة الجزئية ليست أكثر من فرصة انتهزها
الصولى ، بعد أن رأى أن فى بيتى أبى تمام من البراعة الفنية ما يمكن
أن يحقق رفته فى الاطلاع من شأن شاعره المفضل وأن يدين البحترى - فى
الوقت نفسه - بالتبعية لأبى تمام . ولا نحب أن نعضى مع هذا
الناقد أكثر ما مضينا ، لأننا لن نجد عنده أكثر من الالتواء ، والمغالطة ،
وانتماء القوى .

وإذا كانت موازنات الصولى يمكن أن تعد نهاية ذلك اللون البسيط
من الموازنات بين أبى تمام والبحترى ، أو ذلك اللون الذى شابه كثير من
النفس ، فى الطريقة ، أو بناء الأحكام النقدية ، أو مخزاها - فان ذلك
كان يعنى أن حلقة النقد المرمى كانت تنتظر ناقدًا علاقا فى ذوقه ،
ومكوناته الثقافية ، وسعة تنوره لقضية خطيرة مثل قضية الموازنة بين
الضائعين . وكان هذا الناقد المنتظر ، هو الحسن بن بشر الأسدي

(١) أخبار البحترى : ص ٦١ . وأخبار أبى تمام : ص ٧٤

الذى أحسن استغلال البذور ، لكى يفرس شجرة الموازنة فى أرض النقد العربى .

ب - الموازنة المنهجية ، أو موازنة الأمدى :

كانت شجرة الطائين فى ميدان الشعر العربى ، واختلاف النقاد حول شعرهما وأيهما أشعر من الآخر - من أهم البواعث التى حطمت الأمدى على تأليف كتاب (الموازنة بين شعر أبى تمام والبحتري) .

وفى هذا الجانب يقول الأمدى : " ووجدتهم فاضلوا بينهما لشمارة
(١) شعرهما ، وكثرة جيدهما ، وبدائيهما ، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ؟ " .

على أننا نعتقد أن اتصال الأمدى القديم ببعض القضايا الجزئية فى شعر الطائين ، كان هو الآخر باعثا لا يقل أهمية عن الباعث الأول .
ففى قائمة مؤلفات الأمدى ، وفى كتاب الموازنة ، نجد اشارات السبى رسائل خاصة تعالج جوانب من شعر أبى تمام والبحتري . مثل : كتاب
(الرد على ابن عمار فيما خطا فيه أبى تمام) . وكتاب (معانى شمس
(٢) البحتري) . وان كان هذان الكتابان وغيرهما من كتب الأمدى ، لا تزال فى
(٣) عداد المفقود من تراثه القيم .
(٤)

مشكلة كتاب الموازنة :

أشار ياقوت الحموى الى أن كتاب الموازنة يقع " فى عشرة أجزاء " (٥) . لكنه لم يبين لنا هذه الأجزاء ولا ما تشتمل عليه . وقد أدت إشارة ياقوت هذه ببعض الباحثين المعاصرين ، الى إعادة النظر فى كتاب الموازنة ، والتصرف

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٤٠

(٣) الفهرست : ص ٢٢١

(٤) انظر قائمة مؤلفات الأمدى فى الفهرست ص ٢٢١ . وفى معجم الأدباء :

ج ٨ ص ٨٥

(٥) معجم الأدباء : ج ٨ ص ٨٧

(١)

على هذه الأجزاء . وكانت النتيجة أن تم التصرف على الأجزاء التالية .

الجزء الأول : وهو الجزء الذى يشتمل على الخصومة بين صاحب
(٢)

أبى تمام والبحترى ، وسرقات البحترى .

الجزء الثانى : وهو الجزء الذى يشتمل على أغاليط أبى تمام فى الممانى
(٣)

والألفاظ .

الجزء الثالث : وهو الجزء الذى يشتمل على الرذل من ألفاظ أبى تمام ،
(٤)

والساقط من معانيه .

الجزء الثامن : وهو الموازنة التفصيلية بين الشاعرين ، وهو أكبر أجزاء
(٥)

الكتاب .

وإذا كانت هذه الأجزاء قد أصبحت معرفتها شبه مؤكدة ، فإنه يظل

معنا ستة أجزاء ، أى الأجزاء : الرابع ، والخامس ، والسادس ، والسابع .

وهى الواقعة ما بين الثالث والثامن . وجزآن مفقودان وهما : التاسع والعاشر

وإذا كان الباحثون يكادون يتفقون على أن الجزئين المفقودين ربما كانا : (ما وقع
(٦)

فى شعر الخائبيين من التشبيه) ، و (ما وقع فى شعرهما من الأشكال) .

فإنهم لم يتفقوا على تجزئة مواد الموازنة الواقعة ما بين

(١) هؤلاء الباحثون هم : د . محمد مندور فى كتابه ، النقد المنهجي عند العرب ، ص ١٥٦ . و د . محمود الريدارى فى كتابه ، الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام ، ص ١٦٩ . والاستاذ محمد أبو حمادة ، فى كتابه ، النقد حول أبى تمام والبحترى ، ص ٦٣ .

(٢) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ٣ . وينتهى بانتهاء ص ١٣٣ .

(٣) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ١٣٧ . وينتهى بانتهاء ص ٢٥٥ .

(٤) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ٢٥٩ .

(٥) أمكن التصرف على هذا الجزء من عبارة (الجزء الثامن) وهى عبارة جاءت فى نسخة مخطوطة من نسخ الموازنة . انظر النقد المنهجي عند العرب ، ص ١٥٩ . وهذا الجزء يبدأ من ج ١ ص ٤٢٩ . وشمل باقى المجلد الأول ، والمجلد الثانى بكامله والجزء المخطوط بكامله أيضا .

(٦) انظر : النقد المنهجي ، ص ١٦١ . وانظر : الحركة النقدية حول أبى تمام ، ص ١٧٢ .

الجزء الثالث ، والثامن . ان نجد لكل باحث تجزئة خاصة خالصة
بها سابقه ، وان كان كل باحث قد اجتهد فسي أن يجعل مواد تلك
الشفرة تقع في أربعة أجزاء^(١) .

ويبدو أننا لن نشارك في لعبة التجزئة هذه ، فنفتح تجزئة جديدة
بدعى استقلال الرأى فى البحث الملى ١١ فقد كثرت الآراء فى هذه النقطة
بالذات ، بحيث أصبحت كل اضافة جديدة اليها عقبة فى سبيل البحث
الجاد ، أكثر من كونها محاولة مستقلة للكشف عن الحقيقة .

على أن ثمة سببين يجعلان تجزئة كتاب الموازنة ، أمرا غير ذى أهمية
إطلاقا .

الأول : هو أن الأمدى نفسه كان يجرى كتابه كيفما اتفق . فأى صلة
موضوعية بين أقوال الخصمين ، ورسقات البحترى فى الجزء الأول مثلا ١٢ فإذا قيل
فى الجواب : لماذا لا يكون أساس التجزئة عند الأمدى قائما على أساس الحجم ، أى
من حيث عدد الورق ؟ أمكن الاعتراض على ذلك بالجزء الثامن ، فعلى الرغم
من أنه جزء واحد ، فقد فاق حجمه نصف الكتاب .

والثاني : أن كتاب الموازنة محكم بخلطة منهجية ، تتعالج قضايا بارزة ، ذات
تسلسل منطقى واضح ، لا يشعر القارئ معه بأدنى حاجة للتجزئة .
خداة الأمدى فى كتاب الموازنة :

إذا كان الأمدى قد تذبذب فى تجزئة كتاب الموازنة ، فإنه قد أحكم
خداة هذا الكتاب احكاما بالغا ، وحدد أهدافه من رء ذلك .

(١) انظر تجزئة الدكتور مندور فى النقد المنهجى عند العرب ، ص ١٥٦ ،
وما بعدها . وانظر تجزئة الدكتور محمود الرىداوى فى الحركة النقدية
حول أبى تمام ، ص ١٢٢ وما بعدها .
وانظر تجزئة محمد أبى حمده فى النقد حول أبى تمام والبحترى . ص
٦٣ وما بعدها .

يقول : " وأنا ابتدئ بذكر مساوي هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما
وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام ، وأحالاته ، وغلظه ، وساقط شعوره ،
ومساوي البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام ، وغير ذلك
من غلظه في بعض معانيه . ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة
إذا اتفقتا في الوزن والقافية وأعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ، فبان
محاسنهما تظهر في تناعيف ذلك وتكشف . ثم أذكر ما انفرد به كل
واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه . وانفرد بابا لما وقع
في شعريهما من التشبيه وبابا للأمثال أختم بها الرسالة . ثم أتبع ذلك
بالاختيار المجرد من شعريهما ، وأجعله مؤلفاً على حروف المحجم ، ليقرب
(١)
تناوله وسهل حفظه ، وتقع الإحاطة به إن شاء الله تعالى . "

ومن الواضح أن في هذه الخطة التي بين أيدينا ثلاث قضايا نقدية
أساسية ، هي :

- ١- قضية مساوي الشاعرين .
- ٢- قضية محاسن الشاعرين .
- ٣- قضية الموازنة بين الشاعرين .

على أن الجدير بالتنبيه هو أن الأمدى لم يتفوه بخطته هذه إلا بعد
أن فرغ من قضية الخصومة بين صاحب أبي تمام ، وصاحب البحتري . ومن
ثم فانه لم يذكرها فيما ذكر من قضايا في أثناء الخطة ، هذا على الرغم
من أهمية قضية الخصومة وخطورتها . ولا يعنى ذلك إلا أن الأمدى كان
لا يرى أن قضية الخصومة تدخل في مجال مجهوده الخاص ، فيبني إذن أولى
بأن تستبعد من حيز القضايا الجديدة التي أزمع على الاضطلاع بها .

ومعها يكن الأمر فقد كانت خطة الأمدى خطة طموحة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فبى لم تقف عند حدود الموازنة بين الشاعرين فحسب وانما كانت اطارا عاما يحتوى كل ما يتصل بالشاعرين من قضايا النقد . واذ كان ما يمتنا هو قضية الموازنة بين الشاعرين على حد ذاتها ، فاننا سوف نتولى تحليل هذا الجانب محاولين بقدر الامكان القاء الضوء على طبيعته الموازنة عند الأمدى من حيث منهجها ، وأسسها النقدية ، وموقف الناقد من الشاعرين .

منهج الموازنة التفصيلية بين الشاعرين :

بسط لنا الأمدى منهجه فى الموازنة حيث قال : " وأما أنا فلسست أفضح بتفضيل أحدهما على الآخر . ولكنى أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما اذا اتفقتا فى الوزن والقافية وعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ثم أقول أيهما أشعر فى تلك القصيدة ، وفى ذلك المعنى ؟

ثم أحكم أنت حينئذ ان شئت على جملة ما لكل واحد منهما اذا أحظت علما بالجميل والردى " .^(١)

وثب أن نوقب منهج الأمدى هذا ومدى التزامه به - لا بد من التنويه بذلك الأمدى فى تنصله من الحكم الأخير ، أى الحكم على أى الشاعرين كان أشعر . ففضلا عن ظاهرة الاحراج المألوفة فى كل قرار نهائى أخيره فان الأمدى ربما كان يرمى من وراء ذلك الى كسر شوكة التعصب ، والى سد باب الخصومة الذى ربما يظل مفتوحا فيها لوقال الأمدى بصريح العبارة ان أحد الشاعرين كان أشعر من الآخر .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٦

هذا عن الأهداف القريبة في موقف الأمدى هذا ، وربما كانت هناك أهداف أخرى أبعد مما تتصور ، كان يكون الأمدى على درجة ما من الإحساس بخطورة الكلمة الأخيرة في مجال كجمال الأدب ، وأن قيمة الناقد مهما بلغ من العظمة قيمة وقتية ، لا تتجاوز التعبير عن جيله وعن حاجات هذا الجيل .

وإذا جاء دور الحديث عن منهج الأمدى ، قلنا ان الرجل لم يلتزم بمنهجه الذى نوه به ، الا وهو الموازنة بين قصيدة وقصيدة اذا اتفقتا فى الوزن والقافية وعراب القافية . والموازنة بين معنى ومعنى - وانما ارتضى فيما بعد منهجا آخر ، عبر عنه - حينما حانت الموازنة - بقوله -

" وقد انتهيت الآن الى الموازنة بينهما ، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين اذا اتفقتا فى الوزن والقافية وعراب القافية ، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق الممانئ التى اليها المقصد ، وهى الرضى والفرض وبالله استعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى ، وترك التعامل ، فانه

(١)

جل اسم عيسى ونعم الوكيل ."

ويتضح من تحليل الأمدى هذا ، أن المنهج الأول مع جودته لا يفسى بحق الموازنة ، وربما يرجع ذلك الى أن الرابطة بين قصيدة وقصيدة من حيث الوزن والقافية ، ليست أكثر من رابطة شكلية . أما الرابطة بين معنى ومعنى ففى رابطة موضوعية ، وأقوى خصوصية من الرابطة الأولى .

ولاشك ، أن فى المنهج الثانى الذى أراغ اليه الأمدى صعوبة وعقبا ليسا فى المنهج الأول . وحسبك أن الأخير يحتاج الى ناقد جبار ، يتحمل مسئولية تفتيت قصائد الشعراء ، وتخلل الوحدات المعنوية فيها ،

وجميع المتشابه متما ، ثم اجراء الموازنة بين كل معنيين متشابهين بمصد ذلك .

فعلى سبيل المثال لو اخذنا فكرة (الشيب) لروايتنا أن الامدى قد حصل هذه الفكرة الرئيسية الى عناصر بسيطة ، هى : -

نم الشيب - كره النساء للشيب - نزول الشيب . قبل حينئذ -
البقاء على الشباب والتعزى عنه ، والعزوف عن الصبا - الاعتذار من الشيب -
مدح الشيب والتعزى عنه - نم الكبر وشكوى الدهر ، وتفسير الحال .
(١)

واذا كان الامدى قد عالج كل مقاصد الشاعرين على هذا النحو ، فلا معنى ذلك الا أنه قد سلك منهجا تحليليا بالغ الدقة ، بل ربما يكون أدق منهج فى حدود ما كانت تسمح به ظروف الناقد القديم .

ورغم أن الامدى قد استوفى موازنته على حدود هذا المنهج التحليلي فقد ظلت فكرة المنهج الأول خادرة فى ذهنه خلال سفره الطويل ففى الموازنة بين معانى الشاعرين . ففى الوقت الذى حانت فيه الموازنة بين معانى شعر الرثاء ، شمرنا قدنا بتلك المنهج الموازنة (بين معنى ومعنى) ، وذلك بسبب عدم اتفاق معانى الشاعرين ، فما كان منه الا أن تذكر منهجه الأول الموازنة (بين قصيدة وقصيدة) .

وما هنا يجرب الامدى المنهج الأول ، لا لكى يوازن بين قصائد الطائيين فى فن الرثاء ، وانما ليمجمل خلاصة الموازنة فيما لو اجريت على هذا المنهج .

يقول : " لو اعتمدنا أن نعرف أيهما أشعر فى جملة مراثيه حتى تثبت قصائدهما بأسرها فى هذا الباب ، لم يخلص لأبى تمام الا قصيدتان وهما :
(كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر)

وقوله :

(ما زالت الأيام تخبر سائلا)

ومقتلعتان تقومان مقام قصيدة وهما :

(أسمع بك الداعى وان كان اسمها)

وقوله :

(ألى القلوب عليكم ليس ينصددع)

فانه برز فى هذه القصائد وأحسن وأجاد لفظا ومعنى وسبكسا ،
حتى كأنها من بحر غير بحر ، ومن معدن سوى معدن . وكان يظهر
تقصيره فى باقى قصائده وهى أربع عشرة قصيدة ، لأن الجيد منها انما
هو لمع قليلة وكان يظهر فضل البحرى فى قصائده وهى ثلاث
وعشرون قصيدة ، لأن كلها جيد ، لا يكاد يخل من القصيدة شئ البتة
فكنا لو فعلنا ذلك ، نحكم بفضل جملة قصائد البحرى على جملة قصائد
أبى تمام . ولو طرحنا ردى أبى تمام كله من جميع قصائده ، وتلقطنا
جيده منها ، وأضفناه الى القصائد الأربع اللواتى قدمت ذكرها ، ووازننا
بالجميع قصائد البحرى حتى نكون قد وازنا جيدا بجيد كما يختار أصحاب
أبى تمام ، لأنهم أبدا يقولون : فدعوا رديه وخذوا جيده - كان فى ذلك
ظلم للبحرى قبيح ، وتعد ظاهر ملام ، لأن المتخير المتقى الذى نفسى
رديه وثقت عيونه وفاخره لا يقاس جملة على جهته ، لأن النقاة لها أبدا
فضلها ، ولكن الموازنة تكون بين جملة وجملة واختيار واختيار .
(١)

لقد كان الامدى يطمح من وراء هذه العملية الحسابية على طولها
الى استخلاص نتيجة موضوعية ، لا تلحق الضيم بأحد الشاعرين . فحينما

تعذر منهج الموازنة بين معنى ومعنى فى فن الرثاء ، عدل الامدى - كما رأينا - الى المنهج الشكلى ، أو الموازنة بين قصيدة وقصيدة ، لكن أساس الحكم أو معياره ظلم كما هو عليه ، أى الموازنة بين معنى ومعنى . وعلى هذا الأساس لم يحكم الامدى للبختري بالغلبة على أى تمام ، رغم أن محموله - أى البختري - من جيد الرثاء ثلاث عشرة قصيدة ، لا يقسم لها من قصائد أبى تمام إلا قصيدتان فحسب - وإنما أخذ فى اعتباره فكرة المعانى الجزئية ، فوجد أبى تمام الميثوث فى تضاعيف قصائده الرديئة مع قصيدتيه الجديتين ، تقابل جملة القصائد الجيدة عند البختري ، وكانت النتيجة أن تساوى الخصمان فى مقام الحكم .

وإذا كنا لا نزال فى مقام الحديث عن منهج الامدى فى الموازنة ، فإنه يصدر بنا أن ننبه الى أن هناك أمورا منهجية لم يشر اليها الامدى فى خطاته .

من هذه الأمور طريقة عرض معانى الشاعرين ، فقد التزم الامدى فيها بمنهج القصيدة المرببة التى تتميز بثلاثة موضوعات : المقدمة ، والخروج ، ثم الموضوع الرئيسى . فهو يعالج المعانى الشعرية فى المقدمة الطللية ، أو ابتدئات القصائد ، ثم إذا كانت هذه المعانى ما يورد فى عرض القصيدة ، عطف عليها مرة أخرى . فلو أخذنا مثلا معنى (ظلم الزمان وأعوجاجه) لرأينا أنه يتناول ذلك فى مقدمات القصائد ، ثم "ما قالاه (١) من هذه المعانى فى وسط الكلام" . وهكذا فى سائر المعانى التى يمكن أن ترد فى مقدمات القصائد وفى وسطها .

(١) الموازنة ، ج ٢ ص ٢٢٢

(٢) المصدر نفسه ، ج ٢ ص ٢٣٥ .

والى جانب هذا نجد أن الامدى قد رتب معانى الشعريين حسب فنون الشعر ، فبدأ بمعانى فن الخزل ، وما يتصل به من فنون أخرى فكفن شعر الطيف والشيب والشباب ، ثم تلا ذلك بمعانى فن الخروج من الخزل الى المدح ، ثم معانى فن المديح ، ثم الرثاء ، والهجاء والوصف أخيرا .

المنهج النقدي وأساسه فى الموازنة :

افصح الامدى عن منهجه النقدي فى الموازنة ، ورسم خطته فى قوله : " وما ستره من محاسنها وبدائعها وعجيب اختراعاتها ، فانسى أوقع الكلام على جميع ذلك وعلى سائر افتراضها ومعانيها فى الأنهار التى أرتبها فى الأبواب ، وأنسى على الجيد وأفضله ، وعلى الردى وأرذله ، وأنكر من علل الجميع ما يتقضى اليه التلخيص ، وتحيط به العبارة . ويبقى ما لا يمكن اخراجه الى البيان ، ولا اظهاره الى الاحتجاج ، وهو علمه (١) ما لا يعرف الا بالدراسة ، ودائم التجربة والطلاسة " .

ولعل أفضل ما يمكن أن نقوله فى كلام الامدى هذا ، هو أنه ينطوى على معنى قيم بالمطيلة النقدية فى أدق معانيها . ان لم يعد النقد فى نظر الامدى سباما طائشة يرمى بها فى كل وجه ، وانما أصبح فنا مكينا راسخا ، له أصول وقوانين تحفظ مكانته وتبرر التسليم بتأثيره . وإذا كان الامدى قد أدرك أن أى حكم فنى معتبر لا ينهض الا على أساس تحليلي ، فانه يبدو وجد حريص فى هذا الجانب . ففى اعتقاد الرجل أن هناك موازين من الجمال الأدبى قد يمتد لها نواذ الناقسد وترتفع لها حواسه الفنية ، ولكن بيانه أعجز من أن يفصح عنها أو أن

يحييت بها . ففى مثل هذه الحالة وما شاكلها ، يرى الامدى ان على القارئ أو (المتذوق) بمعنى أصح ، أن يقنع بالحكم المجرد من التعليل ، لأن هذا الحكم النقدي - غير الملل - يعتبر حكما صادرا عن ذواق ، وهو ذلك الناقد الذى تدرج بالخبرة النقدية ، أو بـ (الدربة ودائم التجربة وطول الملاحظة) على حد عبارته .

أما عن تطبيق الامدى لمنهجه هذا ، ومدى التزامه به ، فلا شك أنه طبقه بقدر ما تهيأ له من وسائل . فاجتهاد الامدى فى أن يحلل أحكامه النقدية أمر واضح لا يحتاج الى دليل . وإن كان ذلك لا يتضح بصورة منهجية الا فى المواطن التى ناقش فيها * عيوب أبى تمام * . وهذا يخالف صميمه فى موضوع الموازنة التفصيلية بين الشاعرين ، حيث تسلسل مبدأ (اللاتعليل) بصورة طموسة . فقد كثرت الأبيات التى أكد الامدى إعجابه بها ، وتجاوزها من غير أن يترك وراءه أكثر من لفظة القارئ على معرفة سر ذلك الإعجاب .

(٢)
ورغم أهمية تحليل الحكم النقدي ، وضروة توفره فى أية عملية نقدية ، فلن نهاجم الامدى فى هذه الزاوية ، ليس ذلك لأنه قدم لنا فى منهجه النقدي حقيقة وجود أحكام نقدية غير قابلة للتعليل ، وإنما لأننا نقدر صعوبة موقفه من حيث أنه ناقد طموح أخذ نفسه بمهمة نقديه جبارة ، على عرض ونقد ديوانين من الشعر العربى ، بل من أوسع دواوين الشعر العربى . فمطالبة الامدى بتعليل كل حكم نقدي فى هذا البحث المتلاطم من الشعر ، هى إذن مطالبة بجهد فوق الطاقة .

(١) الموازنة : ج ١ ص ١٥٧ وما بعدها .
(٢) انظر : الفصل الأول من الباب الأول من بحثنا هذا ، ص

وإذا كنا لا نود أن نأخذ كلامنا هذا مأخذ الدفاع عن الأمدى ومنهجيته العلمية ، فلا بد إذن أن نقول إن منهجية الأمدى لم تقتصر على مسألة تحليل الحكم النقدي ، وتبيين أسبابه ، وإنما اصطنع الرجل وسائل نقدية منهجية مهمة ، أهمها وسيلتان :

الوسيلة الأولى : هى المقارنة : - ونعنى بها استفادة الناقد من محفوظه النصى فى تدعيم ما يراه من أحكام نقدية . ويمد الأمدى فى هذا الجانب تسليح وعده ، فقد كانت ذاكرته التى تشبه فى سعتها سفراضخماه يحوى بين دفتيه آلاف الأبيات الشعرية من قديم النمر ومحدثه - لا تكاد تتوانى عن إرفاده بعشرات الشواهد فى كل مناسبة أو معرض قول .
وعلى سبيل المثال حينما يقول أبو تمام :

أجدر بجمرة لومة اطفأها

بالدمع أن تزداد طول وقـــــود

فإن الأمدى لا يكتفى فى انتقاد هذا البيت بقوله : " وهذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها ، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الخليل ، ويبرد حرارة الحزن " وإنما يرجع إلى محفوظه الشعرى فيذكر أن الصواب فى هذا المعنى ، هو نحو قول امرئ القيس :
وان شغائى عبء مهراقـــــة

فهل عند رسم دارس من محـــــول

(٢)

وقول ذى الرمة :

لعل اخضرار الدمع يحقب راحة

من الوجه أو يشفى نجى البلاهـــــل

(٣)

وقول الفرزدق :

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٠٩ (٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٠٩

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٠٩

فقلت لها ان البكاء لراحة

به يشتفى من ظن أن لا تلاقيا

ولا يذهبن بنا الظن الى أن دور المقارنة عند الأمدى يقف عند حدود تصحيح أخطاء المعانى فى الشعر ، أو عند حدود بيان أسلوب من أساليب العرب فى قريضها ، وإنما يضيف الى ذلك دور القاعدة الذوقية ، والنموذج المثالى الذى يستند الحكم النقدي الجمالى ويؤيده . فربما استخف الأمدى بقول أحد الطائيين وفضل عليه قول شاعر آخر قديم أو محدث . وربما بلغ به الحال الى الاستخفاف بكل ما قال الطائيان كلاهما فى معنى من المعانى . فعلى سبيل المثال ، استخف مرة بما قاله فى وصف (السفينة) وفضل عليه قطعة لبشار . واستخف مرة أخرى بما قاله فى الخروج من النسيب الى المدح ، وفضل عليه قطعة لشاعر من المحدثين . وفعل كذلك مرة ثالثة ، حينما فضل قطعة لابراهيم الموصلى على كل ما قال الطائيان فى معنى " ما يخلف الطاعنين فى الديار من الوحش وغيرها " . وهكذا كانت المقارنة عند الأمدى وسيلة منهجية فعالة ، شعر بشروطها وأجاد استخدامها والتصرف بها فى أكثر من وجه .

والوسيلة الثانية : هى التوثيق العلمى ، ونعنى به الرجوع الى المصادر والمراجع ، وما يتعلق بذلك من النص على الآراء ، أو التعريف بعطانها . نفى هذا الجانب يمكن أن يعد الأمدى من أفضل الباحثين القدامى تحرياً ودقة ، ومن أشدهم حرصاً على أمانة البحث العلمى . ومصادر الأمدى ومراجعته كثيرة ماثلة فى تضعيف الموازنة . ففضلاً

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٠٩

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٢٩

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٣٤ ، ص ٥٣٩

(١) عن اعتماده على ديوانسى الظائين فى أكثر من نسخة ، نجد أنه
(٢) قد استعان بكثير من كتب النقد الأخرى ، مثل : البديع ، وسرقات
(٣) الشعراء ، لابن المعتز . ومثل : سرقات أبى تمام لابن أبى طاهر ،
(٤) وسرقات البحترى من أبى تمام لآبى الضياء الكاتب . ومثل : كتاب
(٥) الشعراء ، لدعبل بن على الخزاعى ، وكتاب " الورقة " لابن
(٦) الجراح . وكتاب " طبقات فحول الشعراء " لابن سلام . وكتاب
(٧) " نقد الشعر " لقدامة ابن جعفر .
(٨)
(٩)

والى جانب هذه المصادر النقدية ، نجد فى مصادر الاسدى
(١٠) بعض الكتب الأدبية الشائعة فى عصره ، مثل : كتاب " الكامل "
(١١) للمبرد . وكتاب " الأمالى " لثعلب .

ويرجع الاسدى كثيرا الى الكتب الساعفة ، وان كان رجوعه اليها يختلف
 باختلاف المشكلات التى تعترض سبيله . فقد يرجع مرة الى كتاب
(١٢) " الأنواء " لآبى حنيفة الدينورى فى تحقيق مسألة تتعلق بهذا
(١٣) الجانب . وقد يرجع مرة الى كتاب " الخيل " لآبى عبيدة بصد
مسألة تتعلق بأسماء الخيل أو نحو ذلك .

ورغم أن الاسدى قلما يشير الى كتب النحو الصرفى ، فإنه كثيرا
 ما أشار الى النحاة وخلافاتهم ، مثل :
(١٤) سيبويه ، والمبرد ، والكسائى ، وآبى عبيدة . وقبل مثل ذلك
(١٥) فى مجال اللغة ، فرما رجع الى كتاب " النوادر " لابن الاعرابى ،
(١٦)

-
- (١) الموازنة : ج ١ ص ٢١٦ (٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨ ، ص ٣٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٧ ، ص ٢٧٣ ، ص ٣٠٤
(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ١١٢ ، ص ١٢٣
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٢٤ ، ص ٢٤٥
(٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٩ (٧) الموازنة : ج ١ ص ١٣٨ (٨) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤١٣
(٩) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٩٤ (١٠) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٥٣ (١١) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٨٢
(١٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٦٣ ، ص ٤٨٤ (١٣) الموازنة المخطوطة : ١٣١ (ب) (١٤) الموازنة :
ج ١ ص ٢١٥ (١٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨٢ (١٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٦٣

والى كتاب " الضريب المصنف " لأبى عبيد .

وتظل معنا فى منهج الامدى النقدى مسأله أخيره ، هى مسألة
الأسس النقدية التى اعتمدها فى نقده ، وحاسب بمقتضاها الشعراء .
فما هى هذه الأسس وما قيمتها ؟

أما هذه الأسس فهى ما يمكن أن يجتمع فى مركب واحد ، هو
(عمود الشعر) بأصوله التقليدية المعروفة . فهذا هو الاطار السندى
تحرك فيه الامدى ولم ينفذ منه . واذ كان قد سبق لنا - فى أول هذا
البحث - تحقيق معنى (عمود الشعر) عند الامدى ، من حيث أنه لايمنى
عنده أكثر من اتباع الشعر العربى فى تياره الذبير التقليدى - فلابد أن نقول
هذان أسس النقد عند الامدى انما هى انماكس لطبيعة الشعر العربى ،
وما تنطوى عليه من تقاليد ، وهى بعد روح نقدية تتجلى فى ذوق تقليدى
راسخ ، وليس فى أصول بلاغية وقوانين جامدة . وهذا فى اعتقادنا هو سر
ما نجده فى نقد الامدى من حيوية ، رغم احترامه الشديد لكل ما هو
تقليدى وتديم .

وأما قيمة هذه الأسس فلا شك عندنا فى أنها صالحة كاطار نقدى لمساحة
واسعة من الشعر العربى ، ولكنها فى الوقت نفسه قاصرة عن استجلاء
مواطن التجديد ، لاسيما فى شعر المحدثين الذين أخذوا يحفظ وافر من فن
(البديع) وفى مقدمة هؤلاء أبو تمام . فليس عند الامدى ولا سواء من قداسى
النقاد ، مكان للشاعر يحاول أن يمس تقاليد الشعر العربى ، أو ينال مسن
قيمه . ففى مجال اللغة عرفنا فى أكثر من موضع من هذا البحث ، كيف
هاجم النقاد على اختلاف نزعاتهم كل محاولة للخرق باللغة عن مستواها

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٤٧

(٢) انظر : ص من بحثنا هذا .

النثر . وفى مجال المعانى عرفنا كذلك ، كيف هاجم النقاد كل محاولة للخروج بالمعانى من حيز العقل والواقع . هذا الى غير ذلك من أمور لا يمكن تفصيلها فى مثل هذا الموضوع .

وبعد ، فاذا كان الدارسون اليوم تكاد تجتمع كلمتهم على تصور أساس (١)
الاصدى ومبادئه النقدية ، فلا شك أننا تتفق معهم ، ولكننا فى الوقت نفسه نوسع نظرتنا الى هذا الموضوع ، فلا نضيق الاصدى وحده فى دائرة الضوء ، وإنما نضع معه النقاد العرب كلهم ، فهى صورة من الاصدى ، وهى صورة منهم ، والجميع يصرون آخر الامر عن موقف واحد لاخلاف عليه ، اللهم الا فى النزعات الجزئية التى لا تمس الأصول .

وعند هذا الحد لا تصبح المشكلة مشكلة ناقد معين ، من حيث تطوره أو جموده ، وإنما تصبح مشكلة جد معقدة ، لا تتناول الناقد العربى فحسب ، وإنما تتناول الشاعر كذلك ، ثم ما بين الاثنين من تأثير وتأثير أو (جدلية) معقدة . وفى مجال الشعر ، فرض الشاعر القديم نفسه على الناقد بحيث أصبحت عملية النقد فيما يمد مجرد استقراء للشعر القديم . وفى مجال النقد فرض الناقد نفسه على الشاعر المحدث ، بحيث لم يفسح له كبير مكان فى التجديد . فما كان من غالبية الشعراء المجددين الا الامعان فى الشكليات ، أو الارتداد بطريقة أو بأخرى الى القديم . وتنتهى هذه المشكلة الى أن الساحة الادبية القديمة ، كانت تعاني من أزمتين : أزمة (التجديد) فى الشعر ، وأزمة (التوجيه والريادة) فى النقد .

(١) بين كثير من الدارسين المعاصرين حقيقة موقف الاصدى هذا ، وفى مقدمة هؤلاء ، طه احمد ابراهيم ، تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ١٧٨ ، والدكتور محمد مندور ، النقد المنهجى ص ١٤٨ . وبين بعض الدارسين موقف الاصدى وانتقاده ، ومن هؤلاء محمد ابو حمدة ، الاصدى وكتاب الموازنة ، ص ٢٧ . والدكتور محمد زكى العشماوى ، قضايا النقد الأدبى ، ص ٤١٦ .

الأمدي ومشكلة التعصب

من أهم المشكلات التي تعترض سبيل دراسة كتاب (الموازنة) ، تلك المشكلة التي أثارها بعض القدماء ، ونعني بها مشكلة تعصب الأمدي للبحترى على أبي تمام .

وأول حديث مفصل عن هذه التهمة الخطيرة نجده عند ياقوت الحموي الذي يقول عن كتاب الأمدي : " وهو كتاب حسن وإن كان قد عيب عليه في مواطن منه ، ونسب إلى الميل مع البحترى فيما أورده ، والتعصب على أبي تمام فيما ذكره . والناس فيه بعد على فريقين : فرقة قالت برأيه حسب رأيهم في البحترى وظلمة حبه لشمرو ، وطائفة أسرفت التقييـح لتعصبه ، فانه جد واجتهد في طمس محاسن أبي تمام وتزيين مردول البحترى ولعمري ان الأمر كذلك ، وحسبك أنه بلغ في كتابه إلى قول أبي تمام :

(اسم بك الداعي وإن كان أسعما)

وشيع في إقامة البراهين على تزيف هذا الجواهر الثمين . فتارة يقول : هو مسروق ، وتارة يقول : هو مردول ، ولا يحتاج التعصب إلى أكثر من ذلك ، إلى غير ذلك من تعصباته . ولوائصف وقال في كل واحد بقدر فضائله لكان في محاسن البحترى كفاية عن التعصب بالوضع ممن (١)
أبي تمام .

ورغم أن حديث ياقوت الحموي هذا يعيد صورة جيد موجزة ، لما تركه كتاب الموازنة من أثر في نفوس القدامى ، فلا شك أن ما يرمض منه هو موقف الطائفة الثانية التي أشارت بأصابع الاتهام إلى الأمدي . على أن الملاحظ هو أن ياقوتا قد أهمل حجج هذه الطائفة ، وفضل أن .

يستأثر بزعامتها ، وأن ينطق بلسانها .

وإذا كانت حجة ياقوت التي قدمها بين يديه ، لا تتجاوز ادعاه . على
الأمدي بأنه زيف قول أبي تمام :

(أصم بك الداعي وإن كان أسما)

وأنه قال فيه كذا كذا - فلا شك أن العودة إلى كلام الأمدي في
الموازنة هي أفضل منطلق لوضع هذه العجة على بساط الفحص والمناقشة .
إن الأمدي لم يقل في بيت أبي تمام هذا أكثر من قوله : " وقال
سفيان بن عبد يافوت النضري :

صمت له أذنأي حين نعتيته

ووجدت حزنا دائما لم يذهب

أشده الطائي فقال :

أصم بك الداعي وإن كان أسما

(١)
وأصبح مخني الجود بك بلفظ

هذا كل ما قال الأمدي خيال بيت أبي تمام ، وهو قول لا ينطوي على
أكثر من أن هذا البيت مأخوذ من بيت شاعر آخر . فإين الترييف ،
والتزويل ... ما ادعى ياقوت على الأمدي ؟ وهل في حكم ناقد قديم
على بيت من الشعر بأنه مأخوذ من بيت آخر شيء من العصبية ؟ وأخيرا
هل يصلح مثل هذا الاتهام الباطل الضعيف أن يكون مخفرا في كتاب
عظيم مثل كتاب الموازنة ؟

على أننا نعتقد أن الخطورة في اتهام الأمدي بالتعصب لا توجد عند
ياقوت ولا أضرابه ممن ليس لهم موطئ قدم في نقد الشعر ، وإنما توجد
عند أنداد الأمدي ، أو من هم في حكم أنداده من كبار الأدباء .

ففى هذا الجانب يمكن أن نقف عند الشريف المرتضى الذى يتضح من كتابه (طيف الخيال) أنه كان مولما بمتتبع سقطات الأمدى ، ومناوئته فى أكثر من موضع ، وإن كان لم يجهر بتعصبه على أبى تمام إلا فى موضع واحد .

ففى هذا الموضع يقول المرتضى : " فأما طعن الأمدى على الأبيات الميمية التى لأبى تمام ودعواه أنه لا حلالة لها ولا طلاوة فمن قبيلـــــــــــــــــ (١)
المصيبة " .

والأبيات المصيبة بهذا القول هى قول أبى تمام :

استزارته فكرتسى فى المنام

فأتانى فى خفية واكتسام

الليالى أحفى بقلبي إذا ما

جرخته النوى من الأيام

يا لها لذة تنزهت الأ ر

ولح فيها سرا من الأجسام

مجلس لم يكن لنا فيه ميب

غير أنا فى دعوة الاحلام

وإذا كان تعليق الأمدى على هذه الأبيات هو قوله : " ليس لهذه (٢)

الأبيات حلالة ولا عليها طلاوة " . فإن من الاضاف أن نقول ان الذوق الأدهى

السليم يهذى الى عكس ما كان يرى الأمدى فيها . ولكننا مع هذا لا نذهب

الى ما ذهب اليه الشريف المرتضى ، فنحصل نبوء ذوق الأمدى عن

تذوق هذه الأبيات محصل المصيبة على أبى تمام .

(١) طيف الخيال : ص ١٩

(٢) الموازنة : ج ٢ ص ١٦٩

وفي تحقيق هذه المسألة المهمة ، لابد أن نقول أن ذوق الأمدى
الذى غذى بميون الشعر العربى ، وما يغلب على هذا الشعر من
سحر الكلمة ، وبلاغة العبارة ، وسطحية الفكرة الشعرية - لم يعد نفسى
امكانه أن يتسع لما يمكن أن يكون جديدا فى الشعر كقطعة أبى تمام
تلك . ومعنى هذا أن فى أبيات أبى تمام قىما فنية كانت جديدة ، وغير
مألوفة لذوق الأمدى . وفى مقدمة هذه القيم (التحليل الشعرى) للفكرة
الشعرية ، والتركيز على (التشخيص) . فالتحليل مائل فى تحليل زيارة طيف
النضال فى البيت الأول تحليلا يكاد يكون علميا . كما هو كذلك فى البيت
الثالث من حيث أن سر اللذة هو انفصال الروح عن الجسد . وأما
التركيز على التشخيص فهو أوضح ما يكون فى سائر أبيات القطعة .
فالليالى ، والنوى ، والأرواح ، كل أولئك عناصر فنية مشخصة ، تنأى بالشعر
عن التلقائية المألوفة فى غالب الشعر العربى .

ومما كان موقف الأمدى من أبيات أبى تمام ، فلا شك أنه كان صادقا
مع نفسه ، مخلصا لمبدئه فى نقد الشعر ، فهو لم يعكف إلا بما أطله عليه
ذوقه الأدبى . ولو حكم بغير ذلك لما استحق منا الاصفة الناقصة
المنيف ، ولكانت نظرتة الى الشعر نظرة جامدة مجردة من السرواء
والحيوة .

وإذا تجاوزنا موقف الشريف الرضى من الأمدى ، لا يمكن أن نجسد
عند القدماء الا مواقف قد تدل على كراهية للأمدى ، أكثر مما تدل عليه
من محاولة لتفهم موقفه النقدى .

من ذلك مثلا ما ادعاه ابن المستوفى (القرن السابع الهجرى) الذى
يقول : " أظن الأمدى فى تعصبه على أبى تمام كان يضع فى شعره أبياتا
مفسودة ليردها عليه " . ومثل هذه التهمة القبيحة . . . نرى أنها لا تليق
(١)

برجل استطاع أن يؤلف كتاب الموازنة . ان عظمة الاملى وعبقريته
المعلقة ترتفع به كثيرا عن مثل هذه الصفات ! هذا فضلا عن ان تهمة
ابن المستوفى لم تقم الا على الظن وان بعض المظن اثم .

والخلاصة ان الامدى سلك الى الموازنة منها قويا ، مدعما بالوسائل
العلمية الجادة ، وانه قاضى الشاعرين على أسس النقد العربى التى كانت
سائدة فى عصره . واذا كان بعض القدماء قد فهم من بعض نقد الامدى
انه كان يضرر التعصب على أبى تمام ، فان ذلك خطئ من الرأى . . . فقد
كان الامدى ناقدا نزيها منصفا ، وان كانت أسسه النقدية قاصرة عن مجازاة -
المجددين من الشعراء وفى مقدمتهم أبوتام ، ولاشك ان ثمة فرقا كبيرا بين
التعصب الذى يدفعه هموى النفس ، ويطيه الحقد البغيض ، وقصور
معرفة الناقد أو جهله بحقيقة أو جملة حقائق . فالأول هو الذى يلام
فيه الناقد ، أما الثانى فتكفى فيه المناقشة والتصحيح .

٢- الموازنة بين البحترى والمتنبى :

على الرغم من شهرة أبى الطيب المتنبى فى تاريخ الشعر العربى ، وعلى الرغم من كثرة الدراسات القديمة التى اهتمت به ، وعالجت الكثير من جوانب شاعريته - فان موضوع موازته بأبى تمام أو البحترى على نحو ما رأيناه عند الأصدي شئ لا وجود له فى تاريخ النقد العربى .

وإذا كانت هذه الحقيقة قد تعنى فى صورة من صورها أن فن الموازنات قد آل فى العصور المتأخرة الى الضعف والجمود ، فاننا لا نعى بالتاكيد أن هذا الفن النقدي قد اندثر نهائيا . ففى القرن السابع الهجرى يمكن أن نجد عند ابن الأثير اهتماما جادا بالموازنة ، خاصة بين كبرى الشعراء ، كموازنته بين أبى تمام والمتنبى ، وموازنته بين البحترى والمتنبى أيضا ، وموازنته بين البحترى والشريف الرضى .

على أن الملاحظ على ابن الأثير عوأنه قد قنع فى اجراء بعض موازنته تلك بالوقوف عند حدود الأساليب القديمة فى الموازنة ، كان يمرض بعضا من الخصائص الفنية التى امتاز بها أبو تمام ، ثم ما يقابل ذلك من خدائهم فنية عند البحترى ، أو عند المتنبى . وربما عرض خصائص الشعراء الثلاثة (١) فى مقام الموازنة بينهم جميعا .

وإذا كان هذا اللون من الموازنات لا يبعد كثيرا عن موازنات القرن الثالث الهجرى الساذجة ، فليس معنى ذلك أن ابن الأثير كان خلوا من كل أسالة فى هذا الفن ، وأنه لم يمنع أكثر من إعادة القول فيما فرغ منه السابقون . ذلك أن عنده لونا آخر من الموازنة ، يقوم على مواجهة نصين من الشعر يتناولان موضوعا واحدا ، ثم المفاضلة بينهما . فهذا الجانب هو الجانب

(١) انظر : المثل السائر : ج ٣ ص ٢٧٤

الجديد عند ابن الأثير ، أو على الأقل هو الجانب الذى يمكن أن يكشف عن أصلاته ومحاولاته الجادة فى بحث فن الموازنة . على أننا نرى أن واجب البحث العلمى يفرض علينا ألا نواجه موازنات هذا الناقد قبل أن نلم بمنهجه فى فن الموازنات ، ومقاييسه النقدية ، لاسيما إذا كانت مثل هذه الأمور سوف تترك أثرها الواضح فى تطبيقه العلمى .

منهج ابن الأثير فى الموازنة ومقاييسه النقدية :

يقول ابن الأثير فى بسط منهجه :

" أما المفاضلة بين الشعراء فان الاختلاف فيها كثير . وكل يذهب الى ما يدعوه اليه نظره ، والأكثر يرى الأفاضلة الا بين المعاني المتفقة ، ويقولون كيف يمكن المفاضلة بين المعاني المختلفة ! ! ويضربون لذلك أمثلة ، وأنا أشير الى بعض أقوالهم بمثال أورده وهو أنه اذا جئى يقول امرئ القيس :

كان قلوب الطير رطبا وباســـــــــــــــــــــــا

لدى وكرها الحناب والمحنف البالى

وقول الفايضة :

ولست بمستيق أخا لا تلمـــــــــــــــــــــــه

على شعث ، أى الرجال المذهب ؟

قالوا هذان البيتان لا يمكن المفاضلة بينهما ، لأنها اشتغلا على معنيين مختلفين فهذا حسن فى بابه ، (وهذا حسن فى بابه) . وأما أن يقال هذا أفضل من هذا فلا ، لأن التفاضل هنا يظهر بالاشتراك فى صفة واحدة . وهذا المذهب عندى فاسد ، لأنه يودى الى ترك المفاضلة بين الجيد والردى من الكلام اذا اختلف المعنى فيما حتى اذا انسد ههنا

(١) ما بين المعقوفتين زيادة يقتضيها السياق .

الباب تعدى الى كلام الله تعالى ، فلا يقال اذن : انه أفضل من غيره ،
لأنه لا اتفاق بينهما فى المعنى .

والمذهب الصحيح الذى يثبت على محك النظر أن المفاضلة تقتضى
بين الكلامين ، سواء أكانا متفقين ، أو مختلفين . أما اذا كانا متفقين فكان
المفاضلة بينهما ظاهرة مكشوفة كقول بشاره
من راقب الناس لم يظفر بحاجته

وفاز بالطيبات الفاكه اللؤلؤ

وكقول سلم الخاسر :

من راقب الناس مات خسرانا

وفاز باللذة الجسمــور

فالحكم بين هذين البيتين وأماليهما من المعانى المتفقة ، وأما يتجسج
فى اللفظ خاصة وأما المعانى المختلفة فان الخطب فى المفاضلة
بينها كبير ، وهى فاضلة دقيقة المسك ، لأن النظر يقع فيها من
جهة اللفظ والمعنى ، وذلك بخلاف المعانى المتفقة فان النظر فيها يقع
من جهة اللفظ وحده ، وإذا كان الأمر كذلك احتيج فيه الى تحقيق
النظر من الجهتين معا ، ومداره على علم البيان الذى هو الفصاحة والبلاغة ،
(١)
فان وجد ميل الى أحد الكلامين حكم له بالفضيلة .

وأول ما يمكن أن يلاحظ على كلام ابن الأثير هذا ، هو أنه كان
يحارص مبدأ الالتزام بالمنهج التقليدى فى الموازنة ، أى الموازنة بين
المعنيين المتفقين ، على نحو ما كانت موازنة الأمدى مثلا . ورأيه الخاص
— كما اتضح — هو أن الموازنة يمكن أن تصح بين مطلق المعنيين
سواء أكانا متفقين أو كانا مختلفين . وفى اعتقادنا أن رأى ابن الأثير هذا

صحيح لا غبار عليه ، وان كنا نرى أن الموازنة بين المعنيين المتفقين سوف تكون أدق وأقرب إلى الانصاف ، وذلك بسبب ما بينهما من وحدة .

والى جانب هذا يمكن أن نلاحظ أيضا ادعاء ابن الأثير بأن المفاضلة بين المعنيين المختلفين أكثر غموضا ، وأدق مسلكا . ولا شك أنه لم يوفق فى هذا الملاحظ مثلما وفق فى الأول . ويرجع السبب فى ذلك إلى خطأ الفصل بين اللفظ والمعنى . بل إن هذا الخطأ هو الذى أدى بإبن الأثير إلى الادعاء بصعوبة الموازنة بين المعنيين المختلفين ، فقد كان يعتقد أننا فى حالة اتفاق المعنيين لاستخدم المقاييس اللفظ فقط . أما فى حالة اختلاف المعنيين فيلزمنا مقياس آخر للمعنى ، وبطبيعة الحال من يقوم بعملين ليس كمن يتم بعمل واحد فحسب !!

ليس هذا وجه الصعوبة فى المفاضلة بين المعنيين المختلفين فى نظره فحسب ، بل إن هناك وجهها آخر أشد غموضا فيما يبدو ، هو أن مقياس اللفظ بمقياس موضوعى ، أو هو أقرب إلى الموضوعية ، فى حين أن مقياس المعنى لا يتصف بذلك . فالناقد الحاذق هو من يستطيع أن يقيس المعنى ويحدد قيمته !!

ومن الطبعى بعد ذلك أن يتعكس هذا الأثر السيئ لخطأ ابن الأثير فى الفصل بين اللفظ والمعنى على تطبيقه العملى فى الموازنة ، خاصة إذا كان بين البيتين اختلاف ، أو ما يشبه الاختلاف فى المعنى . ولعل أقرب الأمثلة إلينا الآن ما نراه فى موازنته بين بيت امرئ القيس ، وبيت النابغة اللذين مررنا بهما آنفا .

فقد كان حكم ابن الأثير حينئذ هو قوله :

" معدلة المحكم تقضى أن بيت النابغة أفضل ، لأنها إذا نظرنا إلى لفظيهما

ومعنييهما وجدناهما من جهة اللفظ سواء ٠٠٠ وأما من جهة المعنى فإنا
بيت النابغة أفضل ، وذلك لأنه تضمن حكمه تعرب عن تجربة الإخوان ، فيتأدب
بها الفر الجاهل ، ويتنبه لها الفطن الأريب ، والناس أحسن إلى معرفته
من معرفة التشبيه الذي يتضمنه بيت امرئ القيس ، وغاية ما فيه أنه رأى صورة
فحكاها في المائلة بينها وبين صورة أخرى ، وليس سوى ذلك ، وبيت النابغة
(١)
حكمة مؤدبة تستخرج بالفكر الدقيق .

هكذا إذن يترك مبدأ الفصل بين اللفظ والمعنى أثره العثين على مفاضلة
ابن الأنثر هذه . بحيث أدى به الأمر إلى تقويم بيت امرئ القيس بهذا
التقويم المانح ، أو قل بحيث أدى به الأمر إلى إزالة الفواصل بين
الشعر الناتج الابداعي الخالص ، والنشأت الناتج الفكرى الصرف . ومن الطبيعى
والعالة هذه ألا تطالعنا هذه المفاضلة بأكثر من الجمود النظرى نفسى
التعامل مع الشعر الذى يبدو أن أظهر ميزاته هو الاخفاق فى ادراك الخيال
الشعرى ودوره فى خلق الصور الفنية .

وعلى أية حال لم ينته منهج ابن الأنثر إلى هذا الحد فحسبه
وانا نجد له رأيا جديدا فى الموازنة ، هو ما عبر عنه بقوله : -
" وهما مفاضلة غير هذه ، وهى أن ننظر إلى قصيدتين لشاعرين ،
ونختار جيد هذه وجيد هذه ، فما كان جيده أكثر بالنسبة إلى رديئه
حكم له بالفضيلة . أو أن ننظر فى ديوان هذا وديوان هذا ويجرى
الأمر على ما تقدم فى قصيديهما ، ومثال ذلك أن يكون لأحدهما خمسة آلاف بيت
منها أربعة آلاف جيدة ، وديوان الآخر ستة آلاف منها أربعة آلاف جييدة
(٢)
فالفضيلة المحكوم بها فى هذا المقام لصاحب الخمسة دون الستة ."

(١) الاستدراك : ص ٦٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٦٠

وإذا كان منهج ابن الأثير الأول قد انطوى على خطأ الفصل بـيـسـن
اللفظ والمعنى ، وما اتصل بذلك من جمود وحرفية ، فإن في منهج
ابن الأثير هذا وجها جديدا هو (النزعة الاحصائية) ، وهي لا تقلل
سواء عن نزعة الفصل بين اللفظ والمعنى .

على أن نقادنا هذا ربما استشعر شيئا من فساد مبدأ الإحصاء هذا ،
فعادوه الرشيد قائلا : " أن هذه المفاضلة مجازية لأن الأقوال لا تكال
بالقفران ، وتحشى بها الفرائر ، قرب بيت واحد بمدل مائة بيت " .^(١)
ونكاد ننتهي إلى أن منهج ابن الأثير في الموازنة منهج جامد لا يكاد
ينبض بحياة . بل ما ألقه بالمنطق والحساب ، وما أبعده عن الفسـن
والذوق . ولكن ياترى هل في الامكان معرفة السبب الذي آل بمنهج ابن الأثير
إلى هذا الجمود ؟ لقد تطوع بعض الباحثين فرد ذلك إلى محاولة الرجل
الظهور بمظهر من يعرف المنطق والحساب ، والأخذ بحظ من الثقافة الأجنبية^(٢)
رغم عدم اطلاعه عليها .

ويغلب على الظن أن هذا التعليل بعيد عن الصواب ، ففضلا عن أن ابن
الأثير لم يطلع على ثقافة أجنبية كما أكد الباحث ، فإنه كان يواجه
بضراوة بالغة كل ما هو أجنبي ، أو غريب على الأدب العربي .^(٣)

وفي اعتقادنا أن التعليل السليم لجمود منهج ابن الأثير لابد أن ينظر
فيه من جهة تفكير الرجل أولا ، وما يغلب عليه من ثنائية اتضعت معنا
في فصله المتاد بين اللفظ والمعنى ، ثم من جهة حرفة ابن الأثير العلمية
أن صح هذا التعبير ، فالمعروف عنه أنه كان كاتباً محترفا . ويبدو أن من لوازم

(١) الاستدراك : ص ٦١
(٢) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، احسان عباس ، ص ٦٠٠
(٣) انظر : ضياء الدين ابن الأثير وجهوده في النقد ، د . محمد زغلول
سلاط ، ص ٢٥٠ .

الكتابة في عصره أن يتدرب الكاتب تدريباً مكثفاً على (حل الأبيات الشعرية)، وابن الأثير نفسه يبسط لنا في كتابه (المثل السائر) منهجاً تعليمياً نفسى كيفية حل أبيات الشعر واستخراج مكوناتها الفكرية . بل إنه يعد رائداً فى هذا الباب ، لاسيما أنه مؤلف كتاب (حل المنظوم ووشى المرقوم) ، وهو تطبيق عملى لهذا المبدأ . فعلى ضوء هذه النزعة النثرية الغربية يمكننا أن نجد كل ما يبرر ولع ابن الأثير بتتبع الأبيات الشعرية وأعضائها عدداً ، واستشمار قيمها النثرية الفكرية على حساب قيمها الأصلية ، ونعنى بها القيم الفنية والجمالية .

الموازنة التطبيقية بين قصيدة البحترى وقصيدة المتنبي :

تدخل الموازنة بين قصيدة البحترى فى وصف الأسد ، وقصيدة المتنبي تحت ذلك الفرع من السراقات الذى سماه ابن الأثير (اتحاد الطريق) (اختلاف المقصد) . أى يكفى فى إقامة الموازنة بين قصيدتين أن تدورا حول موضوع واحد ، ثم لا يمنع بعد ذلك أن تختلف المعانى الجزئية فى كل قصيدة عنها فى الأخرى ، حسب تناول كل شاعر للموضوع .
(٣)
فما جاء به ابن الأثير للبحترى فى وصف الأسد قوله :
وما تنقم الحساد إلا أعالمة

لديك وهزما أريحيا مهذباً

(١) انظر : ضياء الدين ابن الأثير وجهوده فى النقد الأدبى ، ص ٧١

(٢) انظر : فصل السراقات ص :

(٣) المثل السائر : ج ٣ ص ٣٨٥ . والقصيدة فى ديوان البحترى

ج ١ ص ١٩٦ .

وقد جبروا بالأمس منك عزيمة

فضلت بها السيف الحسام الجريا

غداة لقيت الليث والليث مخدر

يحدد نابا للقاء ومخليا

(١) إذا شاء غادي عانة أو غدا على

عقائل سرب أو تقنص ربيبا

شهدت لقد أضفته حين تنبرى

له مصلتا عضبا من البيض متضبا

فلم أر ضفامين أصدق منكما

عراكا إذا الهياطة النكس كذبها

(٢)

هزبرمشى يبنى هزبرا وأغلب

من القم يمشى باسل الوجه أغلبا

(٣)

أدل بشغب ثم هالته عولسة

راك لها أمضى جنافا وأشغبها

فاعجم لما لم يجد فيك مطمسا

وأقسم لما لم يجد عك مهريبا

فلم ينه أن كر نحك مقبلا

ولم ينجه أن حاد عك منكبها

حملت عليه السيف لا عزك اثنى

ولا يدل ارتدت ولا حده نهبا

(١) العانة : جماعة حمر الوحش . والرب : جماعة بقر الوحش .

(٢) المنبر : الأسد . الأغلب : القصير الرقبة .

(٣) أدل : اجتراً . الشغب : الجلبة .

(١)

وما جاء لأبى الطيب فى قصيدته قوله :

أمعفر الليث الهزير بسوطه

لمن ادخرت الصام المصقولا

ورد اذا ورد البحيرة شاربها

ورد الفرات زئيره والنشيبولا

متخضب بدم القوارس لابس

فى غيله من لبدتيه فيلبولا

ما قولك عيناه الا طنتها

تحت الدجى نار الفريق حلوبولا

فى وحدة الرهبان الا أنسه

لا يصرى التحريم والتعليقولا

ينأى الثرى مرتفقا من تيده

(٢)

نكاته آمن يجس عليهولا

(٣)

ويرد غفرته الى يافوخه

حتى تدير لرأسه أنليولا

قصرت مخافته الخطا فكانها

ركب الكسى جواده مشكسولا

ألقي فرسته وزمجر دونها

وقربت قربا خاله تلافيلولا

تشابهه الخلقان فى اقدامه

وتخالفا فى ذلك الماكسولا

(١) النخل المائر : ج ٢ ص ٢٨٥ - ٣٨٦ . وانظر : شرح ديوان المتنبرى

المنسوب للمكبرى : ج ٣ ص ٢٢٢

(٢) الأسى : الطبيب .

(٣) المفرة : لهداة الأسد . اليافوخ : الرأس .

أسد يرى عضوه فيك كليهما

(١)

متنا أنزل وساعدا مفتولا

ما يزال يجمع نفسه في زوره

حتى حسب المرض منه الطولا

وكانما غرته عين ناد نسي

لا يبصر الخطب الجليل جليلا

أنف الكريم من الدنية تارك

في عيئه العدد الكثير قليلا

(٢)

والحار متناهي وليس بخائف

من حذفه من خاف مما قيللا

خذلته قوته وقد كانه حثبه

فاستنصر التسليم والتجديلا

(٣)

سمع ابن عمه به وبخاله

ففضى يهرول منك أمس مولا

وأمر ما فر منه فزاره

وكتله ألا يصوت قتيلا

تليف الذي اتخذ الجراءة خلة

وعظ الذي اتخذ الفراق خليلا

(١) الأنزل : الأملس القليل اللحم .

(٢) متناهي : محرق وقرم .

(٣) ابن عمه : أسد آخر .

وكان حكم ابن الأثير بين الشاعرين في هاتين القطعتين : " هو أن معاني أبي الطيب أكثر عددا ، وأسند مقصدا . ألا ترى أن البهتري قد ضم مجموع قصيدته على وصف شجاعة المدح في تشبيهه بالأسد مرة وتفضيله عليه أخرى ، ولم يأت بشيء سوى ذلك . وأما أبو الطيب فإنه أتى بذلك في بيت واحد وهو قوله :

أمعثر الليث اليزبر بسوطه

لن ادخرت الصام الصقولا

ثم أنه تفنن في ذكر الأسد ، فوصف صورته وهيئته ، ووصف أحواله في انفراده في جنسه ، وفي هيئة مشيه واختياله ، ووصف خلقه بخله مع شجاعته ، وشبه به المدح في الشجاعة ، وفضل عليه بالسخاء . ثم أنه عطف بمعد ذلك على ذكر الأنفة والحمية التي بعثت الأسد على قتل نفسه بقاء المدح . وأخرج ذلك في أحسن مخرج ، وأبرزه في أشرف معاني . وإذا تأمل العارف بهذه الصناعة أبيات الرجلين عرف بهديرة الفطـر ما أشرت إليه .

والبهتري وإن كان أفضل من المتنبي في صوغ الألفاظ وظلاوة السبك ، فالمتنبي أفضل منه في الفوص على المعاني ، وما يدل على ذلك أنه لم يعرض لما ذكره بشر في أبياته الرائية ، لعلمه أن بشرا قد ملك رقاب تلمسك المعاني واستحوذ عليها ، ولم يترك لغيره شيئا يقوله فيها ، ولفتنة أبي الطيب الطيب لم يقع فيما وقع فيه البهتري من الانسحاب على ذيل بشر ، لأنه قصر عنه تفسيراً كثيراً ، ولما كان الأمر كذلك عدل أبو الطيب عن سلوك هذه الطريق ، وسلك غيرها فجاء فيما أورده مبرزاً .^(١)

هذه موازنة ابن الأثير بين البهتري وأبي الطيب في وصف الأسد

وبادئ ذي بدء فان هذه الموازنة تصور اجتهد ابن الأثير الجاد نفس هذا اللون التطبيقي من الموازنات ، فضلا عن أن هذه الموازنة تكاد تكون فريدة بين موازنات النقد العربى ، من حيث أنها تقوم على مواجهة نصين كاملين من الشعر - فضلا عن ذلك جاءت فى مسلكها العام أقرب ما تكون الى المنهجية النقدية ، لا سيما أن أحكامها الفنية لم تظهر الا فى سياق من التعليقات ، والاشارات التحليلية الى مضامين النصين .

واذا كانت هذه قراءة أولى ، فان قراءة ثانية يمكنها أن تكشف لتأعيب هذه الموازنة ، ومواطن القصور فيها ، ولا نود أن نتوسع فى هذا الجانب ، وإنما يكفى أن نقف أمام جانبين هامين فقط : -

الجانب الأول : ويتضح فى انعكاس منهج ابن الأثير على هذه الموازنة ، وجود مقاييسه النقدية فيها . وأول ما يمكن ملاحظته فى هذا الجانب هو مبدأ ثنائية اللفظ والمعنى الذى أثر تأثيرا واضحا على الحكم النهائي فيها ، وهو تقدم البحرى فى الألفاظ ، وتقدم المتن فى المعانى . ففى اعتقادنا أن مثل هذا الحكم لا قيمة له ، خاصة فى الموازنة التطبيقية التى يقف فيها الناقد أمام نصين أدبيين ، أو تجربتين شعريتين تخفعا لخللها كسل وسائل الأداء الشعرى بحيث يصح من الاستحيل تقويم أسلوب البحرى بعيدا عن معانيه ، أو تقويم معانى المتن بعيدا عن أسلوبه .

وبما يتصل بأثر منهج ابن الأثير فى هذه الموازنة ، نذكر (الاحصاء) التى أشرنا إليها من قبل عند الحديث عن منهجه . فقد لازمت هذه النزعة ناقدنا فى موازنته هذه ، بل أنها الأساس الذى قدم عليه المتن . ذلك أن معانيه كما كان يرى ابن الأثير (أكثر عددا) ، فقد وصف صورة الأسد ، وحيثه ، ووصف أحواله فى أفراد فى جنسه ووصف مشيه واختياله ، ووصف

بذلكه الخ .

وإذا كنا نوافق ابن الأثير في أن المتنبي قدم لنا سلسلة طويلة من الصور عن الأسد في أحواله المختلفة ، فإننا نرى أن كل ذلك لم يكن ذا أهمية لولا تجويد المتنبي الفنى لرسم هذه الصور ، وإبداعه فى تلوينها ، بحيث جاءت كل صورة فريدة فى مضمونها ، وفى دقتها وحيويتها . هذا عن الجانب الأول فى موازنة ابن الأثير .

أما الجانب الثانى : فانه يشمل بالناحية العملية التوثيقية فى الموازنة ، ونرى هذا سألان على قدر كبير من الأهمية ، وكلتاها تتعلق بقصيدة البهترى :

والسألة الأولى : هى ادعاء ابن الأثير أن البهترى (قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة المدح . . . ولم يأت بشئ سوى ذلك) .

لقد تسرع ابن الأثير فى هذا الحكم ، ولم يحقق هذه السألة تحقيق الناقد الأمين . ذلك أن فى قصيدة البهترى هذه خمسة أبيات أخلصها البهترى لوصف الأسد وهى قوله :

يخصنه من نهر (ثيوك) معقل

منيع تسامسى غايه وتأشيبا

يرود مغارا بالظواهر مكثيبا

ويحتل روعا بالاباطح معشيبا

يلعب فيه أفعوانا مفضضا

(٢)

يبض وحودانا على الماء مذهبا

إذا شاء غادى عالمة أرغدا على

عقال سرب أو تقض ريسا

(١) ديوان البهترى : ج ١ ص ١٩٩
(٢) الأفعوان والحدوان : نوعان من الزهر .

يجر الى أشباله كل شارق

(١)

عبيطاً مدمى أورصلاً مخضباً

ولكن ابن الأثير لم يذكر هذه الأبيات فيما ذكر من قطعة البهتري ، اللهم الا البيت الرابع من هذه القطعة ، وهو مع ذلك خاس بوصف الأسد كيف يدل ابن الأثير مثل هذه الأبيات ، ثم يضمن في قصيدة البهتري ، ويدعي أنها كانت قاصرة على وصف المدح فقط ١٢ لن يكون الجواب على أسوأ الظن ، بل نقول ربما اعتمد الناقد على ذاكرته فقط ، فسقطت تلك الأبيات من حساب الذاكرة . ولكن مع ذلك يظل اعتماد الناقد على ذاكرته منمزا في منهجه العلمي ، لاسيما إذا أدى به الى مثل هذا العزل . وقيل أن ننهي هذه المسألة نقول ان أبيات البهتري المهمة في وصف الأسد لا تطاول أبيات المتنبي ، ولو كان الأمر كذلك ، لأمكننا أن نقول ان ابن الأثير كان يضر شيئا من القمص على أبى عبادة البهتري .

أما المسألة الثانية : فانها تتعلق باتهام ابن الأثير للبهتري بأنسه انسحب على ذيل (بشر) ١١ وهو يعني بهذا أن البهتري اقتضى اثر شاعر متقدم وتأثر به في وصف الأسد ، بل ان ابن الأثير فصل هذا الاتهام في موضع آخر ، حيث قال :

" أما البهتري فانه ألم بطرف ما ذكره بشر بن عوانة في أبياته الرائعة التي أولها :

أناطم لوشمادت ببطن خبث

وقد لاقى الهمز أخاك بشرا

وهذه الأبيات من النمط العالي الذي لم يأت بمثله ، وكل الشعراء لم تسم

(١) العبيط : الذبيحة تذبح من غير علة : الرميل : المطبخ بالدم .

قراءتهم الى استخراج معنى ليس بذكور فيها ، ولولا خوف الاذالة لأوردتها
(١)
بجملتها ٠٠٠ . والحقيقة أن تاريخ الشعر العربي لم يعرف شاعرا
باسم بشر بن عوانه ، وليس هذا الشاعر الا من الشخصيات الخيالية
التي جاد بها خيال بديع الزمان الهمداني مؤلف المقامات المعروف .

ففي مقامات البديع مقالة أدبية تعرف بالمقامة (البشرية) ، وهي
قصة (بطولية غرامية) ، تصور مثالية النبل العربي الذي كان
يعتمد بين الحب والبطولة . وقد دارت حوادث هذه القصة حول
شخص بشري هذا الذي سماه البديع بشر بن عوانه العبدى ، ووصفه
بأنه من صغاليك العرب . وقد أورد البديع في هذه المقامة كثيرا من الشعر
موزعا على شخصيات القصة ، فكان من نصيب بشر بطل القصة هذه القصيدة
الرائية التي نوه بها ابن الأثير بعد أن ذكر مظلما . وهي تقع في أربعة
(٢)
وعشرين بيتا ، كلها في وصف الأسد ومنازلته والتغلب عليه .

والقصيدة - فيما يخلب على الظن - من نظم البديع الهمداني ، فهي
أبعد ما تكون عن الانتماء الى شاعر متقدم ، فضلا عن أن تكون لشاعر
أعرابي صعلوك . بل إن روح بديع الزمان الدرامية واضحة في هذه
القصيدة وضوحا بيانا ، فهي عبارة عن (حدث) يتسلسل في احكام قصصية ،
وليس في خطرات شعرية . هذا بجانب النعومة (العوارية) التي يمكن
ملاحظتها في تكرار بعض عبارات الحديث العادى ، مثل تكرار عبارة (قلت له)
أكثر من مرة .

(١) الغزل المائر : ج ٣ ص ٢٨٤

(٢) انظر : مقامات بديع الزمان الهمداني : ص ٢٥٠

(٣) راجع الخصائص الفنية للشعر المصالح في كتاب الدكتور يوسف خليف
(الشعر المصالح) ص ٢٥٩ وما بعده .

أما أسلوب القصيدة فليس فيه أى مظهر من مظاهر فطرية اللغة العربية ،
كذلك الألفاظ الخشنة ، والصور الواقعية الغريبة التى كانت كثيرة الشيوع فى
شعر الأعراب الصالحك . وكل ما هناك إذن هو أسلوب رخو ولغة تشبسية ،
أقرب ما تكون الى لغة الحديث العادى منها الى لغة الشعر .

وإذا صح أن البديع هو نظام هذه القصيدة ، فانه من الراجح
أنه لم يباشر نظمها الا بعد أن استلهم أكثر ما قيل من قبل فى
وصف الأسد ، وعلى رأس ذلك كله قصيدة البحتري . ولعل هذا هو
ما أوقع ابن الأثير فى الخلط حينما قال فيما مر بنا (وكل الشعراء لسم
تسم قرائعهم الى استخراج معنى ليس بذكر فيها) ، فالقصيدة إذن من
موقعها الزمنى المتأخر (أواخر القرن الرابع الهجرى) عبارة عن تلخيص
لكثير من معاني فحول الشعراء المتقدمين فى وصف الأسد .

وعلى سبيل المثال خذ قول البحتري :

هزير مشى يهفى هزيراً وأغلب

من القوم يغمشى بأسل الوجه أغلباً

وخذ هذا البيت المنسوب الى بشر :

إذن لوأيت ليثاً زار ليثاً

هزيراً أغلباً لا قسى هزيراً

فمثل هذا البيت امتيحاً لبيت البحتري ، ولكن من غير أصلية
تذكر . ثم تأمل بعد الفرق بين لفتى البيتين ، اللغة الشعرية البلاغية
فى بيت البحتري ، خاصة فى عبارة (يغمشى بأسل الوجه) ، واللغة
الفردية العادية فى البيت المنسوب الى "بشر" ، خاصة فى استخدام

(١) انظر : الشعراء الصالحيك ، د . يوسف خليف ، ص ٣١٢ وما بعدها .

فعل (زار) و (لاقى) .

وبعد ، لعل فيما سقناه من أدلة ما يكفى فى أن نرجح أن هذه القصيدة منقولة ، نحلها البديع لشاعر لا وجود له فى الواقع . وأنها على هذا الأساس قيلت بمد البحترى بفترة طويلة ، بل استوحى ناظمها بعض معاني قصيدة البحترى . وفى هذا ما يدفع اتهام ابن الأثير الموجه للبحترى ، ويحفظ له كامل أصالته فى قصيدة وصف الأسد .

٣- الموازنة بين البحترى والشرىف الرضى :

مثلا وزن ابن الأثير بين قصيدة البحترى والمتن فى وصف الأسد ، وازن كذلك بين قصيدة للبحترى ، وقصيدة للشرىف الرضى فى وصف الذئب .

والحقيقة أنه لا جديد عند ابن الأثير فى هذه الموازنة ، لا فى أحكامها ولا فى مقاييسها ، فهى تكاد تكون صورة من سابقتها . وخلاصة رأى ناقدنا هنا قوله : " أما البحترى فانه أشعر فى وصف حاله مع الذئب ، وأما الشرىف فانه أشعر فى وصف الذئب نفسه " .

وإذا سألنا لماذا كان الشرىف أشعر فى وصف الذئب ؟ كان الجواب حاضرا ، وهو أن الشرىف الرضى كان " ... أبلغ فى وصفه حتى لم يخادر شيئا الا ذكره ، ألا ترى أنه وصف جوعه ، وانفراده بالبلقع من الأرض (٢) ... ووصف قلته نومه ... ثم انه وصف ادراكه ، وحسه ، وثيقظه ... " وهذا المقياس هو المقياس نفسه الذى تقدم على أساسه المتن فى ما سبق وهو مقياس (الاحساس) الذى طالما اصطحبه ابن الأثير .

(١) الاستدراك : ص ٧٣

(٢) المصدر نفسه : ص ٧٣

وإذا كنا قد انتقدنا هذا المقياس في منهج ابن الأثير ، من حيث أنه مقياس جامد ، يصرف نظر الناقد عن تحليل النص ، والتماس مواطن الجمال الأدبي فيه - فلا شك أنه في هذه الموازنة بالذات يثير مشكلة جديدة ، هي ازدواجية موضوع الموازنة .

فإذا كان البحتري أشعر في وصف حاله مع الذئب ، فليس معنى ذلك إلا أنه قد انصرف إلى الفخر بنفسه في الاجترار على الذئب ، أكثر من انصرافه إلى وصف الذئب نفسه ، على خلاف الشريف الرضى السدى انصرف إلى وصف الذئب فحسب ، فكان فيه أشعر من البحتري .

وعلى هذا الأساس ينفلت موضوع الموازنة فنكون أمام شاعرين لم يطرقتا موضوعاً واحداً ، ولم يتجها وجهة واحدة ، فبينما كان البحتري يفخر بشجاعته ، كان الشريف الرضى يصف . ومن الطبيعي أن تنقضى الموازنة نهاية مزدوجة ، هي أن كلا الشاعرين كان شاعراً ممتازاً في موضوعه .

وعلى غير عادة ابن الأثير في الموازنات ، فإن في هذه الموازنة قليلاً من المواقف التحليلية لبعض أبيات الشريف الرضى ، مثل موقفه أمام قوله :
يرواح بين الناظرين إذا التقت

على النهم أطباق العيون المواجه

فقد علق ابن الأثير على هذا البيت قائلاً : " إلا أن قول الشريف : (يرواح)

بين الناظرين) تعبير خلو وبيان حسن " . ومثل موقفه عند قوله أيضاً :

إذا فأت شئاً سمعه دل أنفـه

وإن فأت عينيه رأى بالصامـع

فقد وصف هذا البيت بقوله : " وصف بليغ لم ير مثله لغيره " (٢)

الشريف .

ومثل هذه المواقف التحليلية - وهي نادرة عنده - هي التي كان ينهى عليه أن يلج عليها ، ويتخذها سبيلا إلى الموازنة ، فهي أجدى عليه من مقياس (الاحضاء) ، وكييل الأدب بالقفران كما عبر في بعض المواضع .

ومهما يكن الأمر فإن خلاصة الرأي في موازنات ابن الأثير أنها موازنات تطبيقية محدودة ، كان الغرض من ورائها هو الكشف عن مدى شاعرية شاعرين في موضوع بعينه ، وأى الشاعرين كان أشعر في ذلك الموضوع . ورغم قرب هذا المطلب وسهولة مثاله ، ورغم مدى الناقد بحملية النقد الأدبي ، واحتياطه في تحليل الأحكام - فقد اخفقت موازناته في تصديق غايتها ، ولم تنجح ذلك النجاح المرجو ، وما ذلك إلا بسبب المقاييس النقدية ، وما انطوت عليه من ازدواجية وجمود .

وخلاصة هذا الفصل - عامة - هي أن البعثرى كان محورا من أهم محاور الموازنة في النقد العربي ، فقد وازن النقاد بينه وبين أبي تمام ، وبينه وبين المتنبي ، وبينه وبين الشريف الرضي ، وربما كانت هناك موازنات أخرى لم تصل إلينا .

أما طبيعة هذه الموازنات التي تناولت البعثرى وأقرائه من الشعراء ، فقد رأينا كيف بدأت بسيطة ساذجة ، ثم اشتدت وقويت فبلغت غايتها على يد الأمدى . غير أن فن الموازنات لم يلبث أن حاق به الموت فترة طويلة من الزمن ، مثلما حاق بغيره من فنون النقد والأدب . وكاد هذا الفن النقدي العظيم أن يندثر نهائيا من تاريخ النقد العربي لولا محاولات ابن الأثير في بعثه من جديد ، وهي وإن كانت محاولات ناقصة نشيط فإنها ليست أكثر من بحث وعودة .

وأما قيمة هذه الموازنات في الكشف عن أصالة البعثرى ، وتقييم شاعريته ،

فلا نعتقد أنها قد حققت في جميع صورها ما كانت تصبو اليه .
ويرجع السبب في ذلك الى صعوبة موضوع الموازنة ، وشدة احتياجه
الى مكونات نقدية عالية ، تتجاوز ضيق النطاق ، والجزئية ، والتصعب ، -
واختلال المقاييس ، وغير ذلك من مظاهر الضعف . وسبارة موجزة ، ان الموازنة
عمل الناقد العظيم الذي يلخص مستوى أمة الحضارى . وفي اعتقادنا أن غالب
النقاد العرب الذين تصدوا لفن الموازنة لم يصلوا الى ذلك المستوى من
حسن الاستعداد في بحث مثل هذا الموضوع . حتى الامدى المشمل
الضيق في هذا الباب ، كان في بعض جوانبه محصلة لبدور الفساد
في الفكر النقدي عند العرب .

واذا كانت هذه نتيجة سلبية ، فاننا يخفف من غلوائها أننا لاننظر
الى الموازنة دائما من حيث هي . أسس سليمة ، وأحكام مستقيمة ، وانسنا
ننظر اليها أيضا من حيث هي عمل نقدي دمج ، وموقف فكري متناسق
ومن هذه الزاوية تظل موازنة الامدى قمة سامقة في تاريخ النقد العربي
حتى ولو لم تترك آثارا ايجابية فيما يتعلق بتقويم شعر الدائمين .

خاتمة وتائـج

حاولت في الصفحات السابقة أن أقدم دراسة ضافية متأنية عن النقد العربي القديم الذي تناول شعر البحترى من جميع زواياه النظرية والتطبيقية .

ففي الفصل الأول من الباب الأول ، حاولت أن أعالج فكرة الطبع والصنعة في الشعر العربي بوجه عام من حيث نشأتها وتطورها وأثرها في النقد العربي . وإذا كنت قد حرصت في هذا الفصل على تأكيد فكرة قدم مذهب الطبع في الشعر العربي ، وأنه سابق لمذهب الصنعة ، فقد كنت أيضا عريضا على تأكيد أصالة مذهب الصنعة ، وخلوه من أية مؤثرات أجنبية ، وأنه - حتى في أقصى تطوراته - ليس أكثر من رجعة إلى التركيز على بذور الصنعة في بحر الشعر القديم ، وإن كانت هذه الرجعة مدفوعة أساسا بضرب من الاحساس بالتطور ، أو الرغبة في التجديد .

وفي الفصل الثاني من الباب الأول ، عالجت موضوع الطبع والصنعة في شعر البحترى ، وذلك من خلال تصورات قدامى النقاد . وقد تنكبت في هذا الفصل من رصد ثلاثة اتجاهات نقدية كانت تتنازع مذهب البحترى . الاتجاه الأول : وهو ذلك الذي كان يرى أن شعر البحترى ليس إلا امتدادا للشعر القديم . والاتجاه الثاني : وهو نقيض الأول ، إذ كان يرى أن شعر البحترى لا يعدو أن يكسب امتدادا لشعر أبي تمام ، وتمثيلا لطريقته في نظم الشعر . والاتجاه الثالث : وهو اتجاه معتدل ، إذ كان يرى أن شعر البحترى مزيج من الطبع والصنعة ، وأن صنعة البحترى أيضا ليست من صنعة أبي تمام في شيء ، وإنما هي لون آخر استقاه شاعرنا من فن الكتاب . وقد ناقشت هذه الاتجاهات الثلاثة ، وكشفت عن مافي الاتجاهيين الأوليين من التصلب والانحراف عن الموضوعية . وانتهييت إلى تقرير الاتجاه الثالث ، ورأيت أنه هو ما ينبغي الأخذ به ، لما فيه من المرونة ،

والاقتراب من الحقائق الفنية الماثلة في شعر البحتري . وقد اعتبرت الكشف عن مصادر صنعة البحتري في هذا الفصل من الحقائق الجديدة التي لم أسبق إليها .

وفي الفصل الأول من الباب الثاني تناولت آراء النقاد في أسلوب البحتري من جميع الزوايا ، اللغوية ، والنحوية ، والبلاغية . وقد ناقشت نقاد البحتري في هذه الجوانب مناقشات عدة مؤيدة بالأدلة العقلية والمنطقية . وكانت كل مناقشة من تلك المناقشات - غالبا - ما تسفر عن جلاء موقف ، أو تصحيح وهم ، أو تعديل وجهة نظر . وتناولت في هذا الفصل كذلك موضوع (أثر الطبع والصنعة في أسلوب البحتري) . وقد حاولت في هذا العنوان أن أرصد الخصائص الفنية لأسلوب الشاعر ، مما كان يذكره النقاد مفرقا هنا وهناك ، وأن أعقد الصلات بين تلك الخصائص وطبع البحتري وسمعته . وقد اضطلعت في هذا الجانب بتفسير تلك الخصائص وتحليلها مع التمثيل لها من واقع شعر البحتري .

وفي الفصل الثاني من هذا الباب ، تناولت آراء النقاد في معاني شعر البحتري ، خاصة تحت مقياسي الابداع ، والصواب والخطأ . وقد ناقشت تحت مقياس الابداع آراء النقاد في ابداع البحتري في وصف الطبيعة ، ووصف طيف الخيال . وناقشت تحت مقياس الصواب والخطأ دعوى الخطأ البحتري في المعاني ، سواء كان ذلك من حيث علاقة معانيه باللفظة ، أو علاقتها بالتقسيم ، والمبالغة . ورغم خطورة قضايا هذا الفصل ، وصعوبة الخوض فيها ، فقد تمكنت من الكشف عن كثير من الأخطاء التي تورط فيها قدامى النقاد ازاء موقفهم من معاني الشعر . من تلك الأخطاء ما يرجع مستلا الى سوء فهمهم لمعنى الابداع في الشعر كاحتكام غالبية النقاد في فن الوصف الى مقاييس الواقع الخارجي ، وإهمالهم وجدان الشاعر ودوره في الابداع ، وما نتج عن ذلك من ضالة تقويم قصيدة البحتري فسي

وصف الريح ، وكشدهم وصلاية مقاييسهم في الابداع الشعرى ، مما أدى بعضهم الى الحكم برفض ابداع البحرى في وصف الخيل والتقليل من أهميته . هذا الى جانب الكشف عن بعض وجهات النظر ومحاولة تعديلها ، كمسألة ابداع البحرى في وصف طيف الخيال ومبالغة القدماء فيها .

ومن تلك الأخطاء ما يرجع الى قضية المواب والخطأ في معاني الشعر كجهل عامة قدامى النقاد بمستويات اللغة بين الثر والشعر ، وتأثير ذلك في فساد أحكام بعضهم على معاني شعر البحرى . وكجهل بعضهم بالقيم الصوتية ودورها الفني في الشعر ، وأثر ذلك في نظرة بعضهم الى تقسيمات شاعرنا .

وفي الفصل الثالث تناولت آراء النقاد في بناء قصيدة البحرى ، وذلك من الناحيتين الموضوعية والموسيقية . ففي الناحية الأولى نأشئت آراءهم فى استهلاكات الشاعر وتغليطاته وخواتمه . وفي الناحية الثانية ناقشت أبرز ملاحظاتهم على عروضه ، وقوافيه ، والظواهر الموسيقية فى شعره . ورغم ضيق نطاق هذا الفصل اذا ما قيس بغيره من فصول هذا البحث ، فقد حاولت أن أثبت خطأ بعض الأفكار الشائعة عن بناء قصيدة البحرى . وعلى وجه التحديد فكرة أن البحرى لا يجيد التخلص من النسيب الى المديح . لقد أثبت خطأ هذا الرأى من خلال إبراز وجهة نظر كانت مغفورة ، وأغنى بها وجهة نظر الأمدى ، وهما أدق ناقد ضخم هذه الزاوية من شعر البحرى . كما حاولت فى هذا الفصل توسيع وجهة نظر القيروانى فى تحليل كثرة الزخاف وشيوعه فى شعر شاعرنا ، خاصة بعد أن رأيت أنها وجهة نظر فذة وذات مردود إيجابى فى تقويم شعر الرجل وتوسيع دائرة تذوقه .

وفي الفصل الأول من الباب الثالث تناولت قضية سرقات البحرى . وقد بدأت ببحث قضية سرقات البحرى من أبى تمام خاصة . ثم تناولت بعد ذلك

سرقاته من سائر الشعراء . وقد تناولت في القضية الأولى جهود نقاد القرن الثالث بما في ذلك بعض الكتب التي ألفت في سرقات البحترى من أبى تمام ، ثم جمد الأمدي الذي يعتبر آخر من اهتم بهذه القضية . وتناولت في القضية الثانية جهود ثلاثة من أهم نقاد البحترى في هذا الجانب .

وهؤلاء هم الأمدي ، وأبو هلال العسكري ، وابن الأثير الجزري . وإذا كنت قد وقفت في هذا الفصل على كثير من المظاهر الإيجابية والآراء السديدة فمسي قضية سرقات البحترى من أبى تمام أوفى قضية سرقاته من سائر الشعراء ، فكان المؤسف أن أكثر ما قيل في هذه القضية كان مشوهاً بنزعات التعصب وفساد المقاييس النقدية . ومع أننى قد صرفت أكثر جهدى الى الكشف عن تلك المظاهر ونقد تلك المقاييس ، فقد تذكرت من خلال ذلك من استيفاض أصالة البحترى ، وظهور شخصيته الإبداعية في غالب ما أخذه أو تأثر به .

وفي الفصل الثانى من الباب الثالث ، وهو آخر فصول الرسالة ، تناولت قضية الموازنات الأدبية بين البحترى وغيره من كبار الشعراء . وكان الموضوع الرئيس في هذا الفصل هو الموازنة بين أبى تمام والبحترى . وقد بدأت بموازنات نقاد القرن الثالث الهجرى بين الشاعرين . وانتهيت الى أن تلك الموازنات كانت بسيطة في كل مقوماتها المنهجية والتحليلية . وقد أطلت الوقوف بعد ذلك عند ذلك العمل النقدي الشامخ ، وأعنى به موازنة الأمدي . فتحدثت عن بواعثها ومنهجها ، وأسماها النقدية ، وما يمكن أن يؤخذ عليها . وأخيراً وقفت أمام الموازنة بين البحترى والمتنى ، والموازنة بين البحترى والشريف الرضى ، وهما الموزنتان اللتان أجراهما ابن الأثير في القرن السابع الهجرى .

وقد بدأت ببحث متبع هذا الناقد في الموازنة بوجه عام ، وكشفت عن طبيعة مقاييسه النقدية ، وما فيها من اختلال وجمود . ثم تناولت بعد ذلك تبنسك الموزنتين عرضاً وتحليلاً ونقداً ، مينا كيف أن مقاييس ابن الأثير النظرية قد أدت في موقفه من النصوص الشعرية ، فطبعها بطابع الجمود والحرفية .

ثبت المصادر والمراجع

أ - مصادر ومراجع باللغة العربية :

- ١- الابانة عن سرقات المتنبي : للعميدى ، تحقيق ابراهيم الدسوقي البساطى ، دارالمعارف بمصر ١٩٦١م .
- ٢- أبو بكر الصولى ناقدًا : صبحى ناصر حسين ، دار الجاحظ بغداد ١٩٧٥م .
- ٣- أبو تمام الطائى : نجيب المهيبتى ، دار الفكر ، مكتبة الخانجى ١٩٧٠م .
- ٤- أبو القاسم الأمدى وكتاب الموازنة : محمد أبو حنيفة ، دار العربية للطباعة والنشر بيروت ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م .
- ٥- أثر القرآن فى تطور النقد الأدبى : الدكتور محمد زغلول سلام ، دارالمعارف بمصر (الطبعة الثالثة) .
- ٦- أخبار أرمى تمام : لأبى بكر الصولى ، تحقيق خليل محمود عسائر ومحمد عبده عزام ، ونظير الاسلام الهندى ، الكتب التجارى بيروت .
- ٧- أخبار البحترى : لأبى بكر الصولى ، تحقيق الدكتور صالح الأشتر ، دار الفكر دمشق ١٩٦٤م .
- ٨- الأدب وفنونه : الدكتور محمد مندور ، دار النهضة مصر (الطبعة الثانية) القاهرة ١٩٧٦م .
- ٩- الأدب وفنونه : الدكتور عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربى القاهرة ١٩٧٦م .
- ١٠- أساس البلاغة : للزمخشري ، دار الكتب القاهرة ١٩٧٢م .
- ١١- الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان : ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق حنفى شرف ، مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٥٨م .
- ١٢- أسرار البلاغة : للإمام عبد القاهر الجرجانى ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى ، مكتبة القاهرة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م .
- ١٣- الأسس الجمالية فى النقد العربى : الدكتور عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربى القاهرة ١٩٦٨م .

- ١٤- الأسس الفنية للنقد الأدبي : عبد الحميد يونس ، دار المعرفة القاهرة
١٩٥٨ م.
- ١٥- الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة : الدكتور مصطفى سويف ، دار
المعارف بصر ١٩٥٩ م.
- ١٦- أسس النقد الأدبي عند العرب : دكتور أحمد أحمد بدوي ، مكتبة النهضة
مصر القاهرة ١٩٦٠ م.
- ١٧- الأسلوب : أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية (الطبعة السادسة)
١٩٦٦ م.
- ١٨- أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب مكتبة النهضة المصرية (الطبعة
الثالثة) القاهرة ١٩٧٣ م.
- ١٩- اعجاز القرآن : لأبي بكر الباقلاني ، تحقيق سيد أحمد صقر ، دار المعارف
بمصر (الطبعة الثالثة)
- ٢٠- أعلام الكلام : لابن شرف القيرواني ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٤٤ هـ - ١٩٢٦ م
- ٢١- الأغاني : لأبي الفرج الأصفهاني ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق الأصلية
(دار صعب بيروت)
- ٢٢- الأقصى القريب في علم البيان ، للتونسي ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٢٧ هـ
- ٢٣- أمالي المرتضى : للشريف المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار
أحياء الكتب (عيسى الحلبي وشركاه) القاهرة ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م .
- ٢٤- أوهام شعراء العرب في المعاني : أحمد تيورباشا دار الكتاب العربي بمصر
١٣٦٩ هـ - ١٩٥٠ م .
- ٢٥- الباقلاني وكتابه اعجاز القرآن : الدكتور عبد الرؤوف مخلوف ، دار مكتبة الحياة
بيروت ١٩٧٣ م
- ٢٦- البرهان في وجوه البيان : ابن وهب الكاتب ، تحقيق الدكتور أحمد معلوم ،
الدكتورة غديجة الحديثي . (الطبعة الأولى - بغداد - ١٣٨٧ - ١٩٦٧)

٢٧- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : الدكتور ابراهيم سلامة مكتبة الانجلو
القاهرة ١٩٥٢م .

٢٨- البيان والتبيين : للجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة
الخانجي القاهرة ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٨ م .

٢٩- تاج العروس : للزبيدي ، المطبعة الخيرية ، مصر ١٣٠٦ هـ .

٣٠- تاج اللغة وصحاح العربية : للجوهري ، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار ،
دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٥٦ م .

٣١- تاريخ آداب اللغة العربية : جرجس زيدان . دار الهلال القاهرة .

٣٢- تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان ، ترجمة عبدالحليم النجار (الطبعة
الرابعة) دار المعارف بمصر .

٣٣- تاريخ الأدب العربي : ر . بلاشير ، ترجمة الدكتور ابراهيم كيلاني ، منشورات
وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٣ م .

٣٤- تاريخ النقد الأدبي عند العرب : طه أحمد ابراهيم . دار الحكمة بيروت .

٣٥- تاريخ النقد الأدبي عند العرب : الدكتور احسان عباس ، دار الأمانه -
مؤسسة الرساله بيروت ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م .

٣٦- تطور الأساليب النثرية : أنيس المقدسي (الطبعة الخامسة) دار العلم
للملايين بيروت .

٣٧- تذييب اللغة : للأزهري ، نشر الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة
١٩٦٤ م .

٣٨- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : الدكتور بدوي طبانة ، مكتبة الانجلو
القاهرة ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م .

٣٩- ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : للرطبي والخطابي وعبد القاهر ، تحقيق محمد
شلف الله ومحمد زقزل سلام دار المعارف بمصر ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٨ م .

٤٠- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب : للتحالبي ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم
دار النهضة مصر ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٥ م .

- ٤١- الجمهرة : لابن دريد ، طبعة مصورة ، مؤسسة الحلبي ، القاهرة .
- ٤٢- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام : الدكتور محمود الريـداوى ، دار الفكر بيروت .
- ٤٣- حلية المحاضرة ، للمعاتى (مخطوط) كلية الآداب جامعة القاهرة .
- ٤٤- الحيوان : للجاءظ ، تحقيق محمد عبدالسلام حارون مكتبة مصطفى الحلبي (الطبعة الثانية) مصر .
- ٤٥- دوائر المعارف الاسلامية . الترجمة العربية .
- ٤٦- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده : الدكتور محمد غنـيى هـلال ، دار نهضة مصر القاهرة .
- ٤٧- دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ، عالم الكتب القاهرة ١٩٦٧م .
- ٤٨- دلائل الاعجاز : للإمام عبد القاهر الجرجاني تعليق وشرح محمد عبد المنـم خفاجى مكتبة القاهرة ١٩٦٩م - ١٣٨٩هـ .
- ٤٩- دلالة الألفاظ : الدكتور ابراهيم أنيس مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٢م .
- ٥٠- ديـباجات البحترى : لايى المعالى (درويش الطالوى) مخطوط المكتبة الظاهرية بدمشق برقم ٦٦٥٤ .
- ٥١- ديوان أبى تمام : شرح الخطيب التبريزى تحقيق محمد عبده عزام (الطبعة الثالثة) دار المعارف بمصر .
- ٥٢- ديوان أبى نواس : شرح الصولى ، مخطوط المكتبة الظاهرية بدمشق برقم ٤٦٤٠ .
- ٥٣- ديوان البحترى ، تحقيق حسن كامل الصيرفى (الطبعة الثانية) دار المعارف بمصر .
- ٥٤- رسائل أبى العلاء : لأبنى العلاء المصنى ، المطبعة المدرسية ، أكمفورد .
- ٥٥- الرسالة الموضحة : لايى على الحاتمى ، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر بيروت ١٩٦٥م .

- ٥٦- زهر الآداب : للحصى القيرواني ، ضبط وشح زكى مبارك مطبعة
السعادة مصر ١٣٧٣هـ - ١٩٥٣م .
- ٥٧- سر الفصاحة : لابن سنان الغفاجي ، تصحيح وتعليق عبدالمتعال
الصعيدى ، مكتبة صبيح ، القاهرة . ١٣٧٢هـ - ١٩٥٣م .
- ٥٨- شح الاشعوى (منهج السالك الى الفية ابن مالك) تحقيق محمد
محمى الدين عبدالحميد ، دار الكتاب العربى بيروت ١٩٥٥م .
- ٥٩- شح ديوان الحماسة : للمرزوقى ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون
مطبعة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م .
- ٦٠- الشعر والتجربة : ارنيبالد مكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوس ،
منشورات دار الينقطة بيروت ١٩٦٣م .
- ٦١- الشعر الجاهلى : الدكتور سيد حنفى حسنين ، الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١م .
- ٦٢- شعر الحرب فى أدب العرب : الدكتور زكى المحاسنى ، دار المعارف
الطبعة الثانية .
- ٦٣- الشعر والنصر : ابن قتيبة ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٩م .
- ٦٤- الشعراء الصالحين فى العصر الجاهلى : الدكتور يوسف خليف دار المعارف
بمصر (الطبعة الثانية)
- ٦٥- شعر الطبيعة فى الأدب العربى : الدكتور سيد نوفل ، دار المعارف بمصر
(الطبعة الثانية) .
- ٦٦- الصبغ البديعى فى اللغة العربية : الدكتور أحمد ابراهيم موسى ، دار
الكتاب العربى ، القاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٩م .
- ٦٧- الصورة الفنية : دكتور جابر عصفور ، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٤م .
- ٦٨- ضرائر الشعر : للمقازز القيروانى ، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام والدكتور
محمد مصطفى هدارة ، دار المعارف بالاسكندرية .

- ٦٩- الضرائر : محمود شكرى الألوسى ، مكتبة دار البيان بحداد - دار
صعب بيروت .
- ٧٠- ضياء الدين ابن الأثير وجهوده فى النقد الأدبى : الدكتور محمد
زغلول سلام ، مكتبة نهضة مصر القاهرة .
- ٧١- طبقات الشعراء : لابن المعتز ، تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف بمصر .
- ٧٢- طبقات فحول الشعراء : لمحمد بن سلام الجمحى ، مطبعة المدنى
القاهرة .
- ٧٣- الطبيعة فى الشعر الجاهلى : الدكتور حمدى القيسى ، دار الارشاد
بيروت ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م .
- ٧٤- طيف الخيال للشريف المرتضى ، تحقيق حسن كامل السيرفى ، دار احياء
الكتب العربية ١٣٨١هـ - ١٩٦٢م .
- ٧٥- عت الوليد لاي الحلاء الممرى ، مكتبة نهضة مصر (الطبعة الثامنة)
القاهرة .
- ٧٦- العمدة : لابن رثيق القيروانى ، تحقيق محمد حلى الدين عبدالحميد ،
مطبعة السعادة (الطبعة الثالثة) ١٣٨٢هـ - ١٩٦٣م .
- ٧٧- عيار الشعر : لابن طباطبغا العلوى ، تحقيق دكتور طه الحاجرى ودكتور
محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦م .
- ٧٨- الفهرست : لابن النديم ، دار المعرفة بيروت .
- ٧٩- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : الدكتور شوقى ضيف (الطبعة
السابعة) دار المعارف بمصر .
- ٨٠- فنون الأدب : هـ . ب تشارلتن ، ترجمة زكى نجيب محمود ، لجنة
التأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٤٥م .
- ٨١- فى الأدب الجاهلى : طه حسين ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤م .
- ٨٢- فى الأدب والنقد ، الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر .

- ٨٣- في نقد الشعر: الدكتور محمود الربيعي ، دارالمعارف (الطبعة الرابعة) مصر .
- ٨٤- القاضي الجرجاني الأديب الناقد : الدكتور محمود السمره ، المكتب التجارى للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٦م .
- ٨٥- القاضي الجرجاني والنقد الأدبى : الدكتور عبده قليلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣م .
- ٨٦- قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : الدكتور بدوى طبانة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٣٨٩هـ - ١٣٦٩م .
- ٨٧- قراصة الذئب : ابن رشيقي القيرواني ، تحقيق الشاذلي بويحيى ، الشركة التونسية ، تونس ١٩٧٢م .
- ٨٨- قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : الدكتور محمد زكى العشماوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ١٩٧٨م .
- ٨٩- قواعد الشعر: لمعلم ، تحقيق الدكتور رمضان عبدالنواب ، دارالمعرفة ، القاهرة ١٩٦٦م .
- ٩٠- كتاب الأمالى : لأبى على القالى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٥م .
- ٩١- كتاب البديع : لمحمد الله بن المحتر ، اعتنى بنشره والتحليق عليه المستشرق افناطيس كراتشكوفسكى ، منشورات دار الحكمة دمشق .
- ٩٢- كتاب التشبيبات : لابن أبى عون ، تحقيق محمد عبد الحميد خان - كمبرج ١٩٥٠م .
- ٩٣- الكتاب : لسيبويه ، المطبعة الأميرية بولاق مصر ١٣١٦هـ .
- ٩٤- كتاب الصنائع : لأبى هلال العسكري تحقيق على محمد البجواى ومحمد أبو الفضل إبراهيم مطبعة عيسى البابى الحلبي القاهرة .
- ٩٥- كتاب القوافي : للقاضى أبى يعلى التنوخى ، تحقيق دكتور عونى عبدالرؤوف ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٧٥م .

٩٦- الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : للصاحب ابن عباد ، تحقيق الشيخ

محمد حسن آل ياسين ، مكتبة النهضة بغداد ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م .

٩٧- لسان العرب : لابن منظور (طبعة مصورة عن طبعة بولاق) السداد

المصرية للتأليف والترجمة القاهرة .

٩٨- اللغة : فندريس ، ترجمة عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص

القاهرة ١٩٥٠ م .

٩٩- المبرد ودراسة كتابه الكامل ، أبو الحسن عبدالله الخطيب ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب . الاسكندرية ١٩٧٩ م .

١٠٠- مبادئ النقد الأدبي : ١٠١ . رشاردز ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ،

المؤسسة المصرية العامة ، مصر ١٩٦٣ م .

١٠١- المرشد الى فهم أشعار العرب ومناعتها : الدكتور عبدالله الطيب المجذوب

مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٥٥ م .

١٠٢- القتل السائر : ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي

والدكتور بدوي طبانة مكتبة النهضة مصر ومطبعتها ، القاهرة ١٣٧٩ هـ -

١٩٥٩ م .

١٠٣- مذاهب الأدب : محمد عبدالمنعم خفاجي (الطبعة الأولى) القاهرة

١٩٥٣ م .

١٠٤- المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا : فليب فان تفيم ، ترجمة فريد

اندونيس ، منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧ م .

١٠٥- مشكلة المراث في النقد العربي : الدكتور محمد مصطفى حدارة ، (الطبعة

الثانية) المكتب الاسلامي بيروت ١٩٧٥ م .

١٠٦- معجم الأدباء : ياقوت الحموي ، مطبوعات دار المأمون (الطبعة الأخيرة)

بيروت .

- ١٠٧- المعيار في أوزان الأشعار: لابن السراج الشتريني ، تحقيق الدكتور
محمد رضوان الدايدة دار الأنوار بيروت ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م .
- ١٠٨- مفهوم الشعر: الدكتور جابر عصفور، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٨م
- ١٠٩- مقالات في النقد الأدبي : ت . س . اليوت ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات
مكتبة الانجلو المصرية القاهرة .
- ١٠١- مقامات بديع الزمان الهمداني : لبديع الزمان الهمداني ، المطبعة
الكاثوليكية ، بيروت .
- ١١١- الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون : الدكتور محمد عبد ، منشورات عالم
الكتب ، القاهرة ١٩٧٩م .
- ١١٢- من غاب عنه المطرب : الشمالي ، (مخطوط) المدينة المنورة مكتبة عارف
حكمت برقم ٨٠/١٧٧ (مجاميع) .
- ١١٣- منهج البلغاء : حاتم القزطاجني ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه،
دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦م .
- ١١٤- الموازنة : للأمدى ، (الطبعة الثانية) دار المعارف مصر ١٩٧٢م .
- ١١٥- الموازنة (الجزء المخطوط) : للأمدى (نسخة خطية اطلعت عليها
في مكتبة استاذنا الكبير السيد أحمد صقر) .
- ١١٦- الموازنة بين الشعراء : زكى مبارك ، دار الكتاب العربي القاهرة .
- ١١٧- موسيقى الشعر : الدكتور ابراهيم أنيس (الطبعة الرابعة) مكتبة الانجلو
القاهرة ١٩٧٢م .
- ١١٨- الموشح : للمزباني ، تحقيق علي محمد الجاوي ، دار النهضة مصر
القاهرة ١٩٦٥م .
- ١١٩- الثرائفي في القرن الرابع : زكى مبارك ، (الطبعة الثانية) المكتبة
التجارية بمصر .

١٢٠- نظرية الأدب : رينيه ويليك ، واوستن ، وارين ، ترجمة محي الدين

عيسى (نشره المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية)

دمشق ١٩٧٢م .

١٢١- نظرية المعنى في النقد العربي : الدكتور مصطفى نصيف ، دارالعلوم

القاهرة ١٩٦٥م .

١٢٢- النقد الأدبي الحديث : الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر

القاهرة .

١٢٣- النقد التطبيقي والموازات : الدكتور محمد الصادق عفيفي ، مكتبة

الخانجي القاهرة ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م .

١٢٤- نقد الشعر : لقدامة بن جعفر ، تحقيق كمال مصطفى (الطبعة الأولى)

مكتبة الخانجي بمصر .

١٢٥- النقد الأدبي حول أبي تمام والبحر في القرن الرابع الهجري : محمد

علي أبو حمدة ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٩م .

١٢٦- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي : روزغريب ، دار العلم للطباعة

بيروت ١٩٥٢م .

١٢٧- النقد المتنوي عند العرب : دكتور نعمة رحيم المزاري ، منشورات وزارة الثقافة

بغداد ١٩٧٨م .

١٢٨- النقد المنهجى عند العرب : الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر

القاهرة .

١٢٩- نقد النثر : لقدامة بن جعفر ، تحقيق طه حسين ، وعبد الحميد الصبادي ،

(الطبعة الرابعة) مطبعة مصر القاهرة ١٩٣٨م .

١٣٠- نور القبر المختصر من المختصر : ليوسف بن أحمد اليعقوبي ، تحقيق

رودلف زلهام - فرانكفورت ١٩٦٤م .

١٣١- الرائي في العروض والقوافي : الخطيب التبريزي ، تحقيق فخر الدين شبلاوة ،

وعمر يحيى ، (الطبعة الثانية) دار الفكر للطباعة والنشر ، دمشق ١٣٩٥هـ

١٩٧٥م

١٣٢- الوساطة بين المتنبي وخصومه : للقاضي الجرجاني ، تحقيق محمد

أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاري ، (الطبعة الرابعة) مكتبة

عيسى الحلبي القاهرة ١٣٨٦م - ١٩٦٦م .

١٣٣- وفيات الأعيان : لابن خلكان ، تحقيق الدكتور احسان عباس ، دار صادر

بيروت .

١٣٤- يتيمة الدهر : للشعالبي ، تحقيق محمد محي الدين عبدالعظيم

دار الفكر بيروت .

ب - مراجع باللغة الانجليزية .

1 - LYALL (CH - J)

TRANSLATIONS OF THE ANCIENT ARABIC POETRY, CHIEFLY THE
PRE-ISLAMIC WITH AN INTRODUCTION AND NOTES.

EDINBURGH - 1877.

2 - NICHOLSON (R A)

A LITERARY HISTORY OF THE ARABS. THE UNIVERSITY PRESS,
CAMBRIDGE. 1956

فهرس البحث

مقدمة البحث : (١ - ٣) .

الباب الأول

مذهب البحترى بين الطبع والصنعة

(١ - ٧٦)

الفصل الأول : فكرة الطبع والصنعة

الطبع والصنعة فى شعر القدماء (ص٢) . الصنعة فى الشعر القديم

كما تصورهما المعاصرون (ص٨) . الطبع والصنعة فى شعر الحديثين (ص١٧) .

الصنعة فى شعر الحديثين (ص٢٢) . موقف المعاصرين من صنعة الحديثين

(ص٢٩) . أثر الصنعة البدئية فى النقد المرمى (ص٣٤) .

الفصل الثانى : مذهب البحترى كما تصورهُ النقاد (٤٤-٧٦) مذهب

البحترى عند أنصار الطبع وعود الشعر (ص٤٤) . مذهب البحترى عند

أنصار الصنعة (ص٤٨) . مذهب البحترى عند أصحاب الطبع والصنعة (ص٥٤)

الباب الثانى

الأصول الفنية لمذهب البحترى

(٧٧ - ٢٤٣)

الفصل الأول : الأسلوب (٧٧ - ١٤٦) .

تمهيد (ص٧٧) . ألفاظه (ص٨٧) . تراكيبه (ص١٠٢) تشبيهاته

واستعارته (ص١١٠) . أثر الطبع والصنعة فى أسلوبه (ص١٢٥) .

الفصل الثانى : المعانى (١٤٧ - ١٩٤) .

تمهيد (ص١٤٧) . معانيه على ضوء مقياس الابداع (ص١٥٩) . معانيه على

ضوء مقياس الصواب والخطأ (ص١٧٩) .

الفصل الثالث : بناء القصيدة (١٩٥ - ٢٤٣) .

تمهيد البناء الموضوعى (ص١٩٥) . بناء قصيدة البحترى الموضوعى (٢٠٤) . تمهيد

البثه الموسيقى (٢٢٥) . عروض البحتى وقراقيه والظواهر الموسيقية فى
شعره (٢٣٦) .

الباب الثالث فى قضيتى السرقات والموازنات

(٢٤٤ - ٣٣٨)

الفصل الأول : السرقات (٢٤٤ - ٢٨٣) .

تمهيد (ص ٢٤٤) . سرقات البحتى من أى تلم (ص ٢٥٤) . سرقات
البحتى من عامة الشعراء (ص ٢٦٧) .

الفصل الثانى الموازنات : (٢٨٤ - ٣٣٨)

تمهيد (ص ٢٨٤) . الموازنة بين أى تلم والبحتى (ص ٢٨٨) . الموازنة
بين البحتى والمتنبى (ص ٣١٩) . الموازنة بين البحتى والشريف
الرضى (ص ٣٣٥) .

خاتمة وتائىج : (ص ٣٣٩) .

ثبت المصادر والمراجع : (ص ٣٤٣)

فهرس البحث : (ص ٣٥٥)
